اُصولِ انتقادِ ادبیات

تالیف

پروفیسر سیّد عابد علی عابد

مجلسِ ترقیِ ادب۔ ۲۔ کلب روڈ۔ لاہور

طبع دوم : مئی ١٩٦٦ء

تعداد : ١١٠٠

ناشر : سید امتیاز علی تاج ، ستارۂ امتیاز
ناظم مجلس ترقیِ ادب لاہور

مطبع : ریڈنگ پرنٹنگ پریس لاہور

مہتمم : شیخ نصیرالدین

فہرست

باب چہارم :

باب پنجم :

باب ششم :

مقدمہ

اصطلاح میں ادبی تخلیقات کو پرکھنا اور ان کی قدر و قیمت کو متعین کرنا انتقاد کہلاتا ہے ۔ نقاد کا منصب یہ ہے کہ ادبی (یا فنی) کاوشوں پر غور کرنے کے بعد ان کی قدر و قیمت کے متعلق دیانت داری سے صحیح فیصلے صادر کرے ۔ ظاہر ہے کہ اس قدر و قیمت کی تعیین میں اسلوب ، ہیئت ، پیکر یا تکنیک کے کوائف کا تجزیہ بھی شامل ہے [1]۔

۱۔ جیسا کہ آگے چل کر معلوم ہوگا کہ بعض نقاد تو ہیئت یا پیکر کے حسن ہی کو ادبی تخلیقات کی قدر قرار دیتے ہیں ۔ یہ سوال کہ پیکر اور مغز ، لفظ اور معنی ، ہیئت اور مواد کا باہمی رشتہ کیا ہے ، جداگانہ بحث کا محتاج ہے ۔ بعض نقاد تو یہ کہتے ہیں کہ در اصل معانی اور مافیہ کو بہ یک سو اور صورت و پیکر کو بہ سوے دیگر صرف نظریاتی طور پر جدا کیا جا سکتا ہے ۔ خود نفس مضمون اور بطون معنی خاص الفاظ کا مقتضی ہوتا ہے اور صرف انہی الفاظ کے استعمال سے پیکر و معنی کا صحیح رشتہ پیدا ہوتا ہے ۔ یہی نظریہ درست معلوم ہوتا ہے ۔ بعض نقاد تو یہاں تک آگے چلے گئے ہیں کہ ان کے خیال میں معانی کے اظہار کے لیے گویا ایک سلسلۂ الفاظ و تراکیب متعین ہوتا ہے اور صرف انہی کے استعمال سے وہ اپنا مافیہ روشن کر سکتے ہیں ۔ اگر ان کلمات کے علاوہ کوئی کلمہ استعمال کیا جائے گا تو مافیہ یا مغز کا مزاج یا معنی کا کوئی پہلو بدل جائے گا۔ جس طرح راگ داری میں ایک خاص غلط سر کے لگنے سے راگ کی شکل ہی بگڑ جاتی ہے اسی طرح الفاظ و معانی کا نازک رشتہ ہے ۔ پھر یہ بات بھی واضح رہنی چاہیے کہ کروچے کے دعوے کے مطابق حسن اظہار کا نام ہے اور ادب میں اظہار کا ذریعہ الفاظ ہیں ۔ البتہ جب اظہار ابلاغ کی صورت اختیار کرتا ہے یعنی ادب پابند الفاظ ہو جاتا ہے تو نقاد کا ذوق سلیم اس میکانکی ریکارڈ کو جو فن کار نے الفاظ کے ذریعے محفوظ کر دیا ہے ، مورد مطالعہ قرار دے اور ہر لفظ پر غور کرنے کے بعد ان معانی مطلوب تک پہنچے جو

(باقی صفحہ ۲ پر)

انتقاد کے لغوی معانی بھی اس کے اصطلاحی معانی کے موید ھیں بلکہ سچ پوچھیے تو لغوی معانی پر غور کرنے سے اصطلاحی معانی کے بہت سے پہلو روشن ھو جاتے ھیں ۔ صاحب غیاث لکھتے ھیں کہ انتقاد :

''نقد ستانیدن و کاہ از دانہ جدا کردن از منتخب و لطائف و یکے از اعمال علم معما است ۔''

یہاں ''نقد ستانیدن'' سے اور ''اعمال علم معما'' سے تو بحث کرنی مقصود نہیں البتہ 'کاہ از دانہ جدا کردن' کا ٹکڑا بہت معنی خیز ھے ۔ یعنی پھٹکنا اور یوں پھٹکنا کہ دانہ بھوسے سے جدا ھو جائے ۔ لغوی معانی میں یہ اشارہ بالکل واضح ھے کہ انتقاد کے عمل کی غایت اصلی یہ ھے کہ ادبی تخلیقات کا اس طرح تجزیہ کرے، کہ جہاں کہیں کھرے میں کھوٹ ھے وہ صاف نظر آنے لگے ، محاسن نمایاں ھو جائیں اور معائب دکھائی دینے لگیں ۔ روشن ھؤا کہ انتقاد کی سب سے واضح خصوصیت ایک خاص قسم کا ذھنی اعتدال اور توازن ھے ۔ جس طرح پھٹکنے والا مشاق ھو تو بڑی جلدی اپنے کام کی تکمیل کر لیتا ھے ، نقاد بھی مشاق ھو اور ذوق سلیم رکھتا ھو تو فوراً کھوٹے کھرے میں تمیز کر لیتا ھے (لیکن ذوق سلیم کے ساتھ توازن کا ھونا ضروری ھے) ۔ انگریزی میں انتقاد کے لئے Criticism کا کلمہ استعمال ھوتا ھے ۔ اس کلمے کی داستان بڑی دراز ھے اور اس کا ماخذ عربی لفظ ''غربال'' ھے جس سے انگریزی کلمہ Garble برآمد ھوا ھے ۔ غربال کی اصل لاطینی ھے اور اس لاطینی اصل کا تعلق کلمہ Cret سے ھے ۔ Cret کے معنی ھیں پھٹکنا ، چھان پھٹک کرنا ۔ آپ کو یہ سن کر تعجب ھوگا کہ انگریزی کلمہ Crime (جرم) بھی اسی لاطینی مادہ Cret ھی سے برآمد ھوا ھے ۔ شپلے نے کلمہ Garble کے ماتحت

بقیہ حاشیہ صفحہ ۱ :

ادیب کے مدنظر تھے اور جن کی پرچھائیں اب الفاظ کے ذریعے ھم تک پہنچنے لگی ھے ۔ نقاد کا ذوق سلیم اس بعد کو پاٹتا ھے جو اظہار اور ابلاغ کے درمیان ھوتا ھے اور الفاظ کی تمام دلالتوں کو ٹٹول کر معانی مطلوب تک رسائی حاصل کرتا ھے ۔ دیکھیے ''جمالیات کے تین نظریے'' تالیف میاں محمد شریف ، ''کروچے کا نظریۂ حسن و اظہار'' صفحات ۶۷ تا ۱۵۰ ۔

Criticism یا انتقاد کی تشریح کرتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے اس سے بھی یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ انتقاد کی غایت یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کو چھان پھٹک کر فیصلہ صادر کیا جائے کہ کون سا حصہ جاندار اور با ثمر ہے اور کون سا حصہ ناسود مند اور بے کار ۔ اس سلسلے میں اصابت رائے اور ذوق سلیم کی ضرورت ہوتی ہے ۔ اسی ذوق سلیم کا اظہار جب توازن اور اعتدال کو مدنظر رکھ کر کیا جاتا ہے تو ادبی تخلیقات کی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے[۱] ۔

اردو میں انتقادی اشارات تو بہت کثرت سے ملتے ہیں ، مختلف اصناف سخن سے متعلق مضامین بھی کثرت سے پائے جاتے ہیں ۔ بعض اصناف ادب پر مستقل کتابیں بھی لکھی گئی ہیں ، مثلاً ناول ، مختصر افسانہ ، غزل ، نظم ، داستان گوئی ۔ پروفیسر کلیم‌الدین احمد نے ''اردو تنقید پر ایک نظر'' کے نام سے اردو کی انتقادی کاوشوں کا جائزہ لیا ہے ۔ حامداللہ افسر صاحب نے اور غلام محی الدین زور نے انتقاد ادبیات کے کچھ عمومی اصول مدون کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے باوجود یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ اردو میں ابھی تک ایسی کتاب موجود نہیں جس میں اردو ادب کی مختلف اصناف کو جانچنے اور پرکھنے کے اصول وضع کیے گئے ہوں اور اس سلسلے میں مشرق اور مغرب کے دونوں انتقادی دبستانوں سے مدد لی گئی ہو ۔ کم از کم راقم السطور کی نظر سے ایسی کوئی کتاب نہیں گزری جس میں مشرق کی مشہور انتقادی اصطلاحات اور علامات و رموز کی توضیح یوں کی جائے کہ مغرب اور مشرق میں جو انتقادی اقدار مشترک ہیں وہ واضح ہو جائیں ۔ کوئی ایسی منظم کوشش بھی نہیں کی گئی کہ ہمارے ہاں معانی اور بیان کی جو اصطلاحات رائج ہیں ان کی تطبیق مغربی ادب کی متعلقہ اصطلاحات سے کر دی جائے تاکہ یہ معلوم ہوسکے کہ مشرق کے اسلوب انتقاد میں اور مغرب کے انداز میں جو فصل اور جو بعد معلوم ہوتا ہے وہ بیش تر ناواقفیت پر مبنی ہے ۔

---

۱ ۔ ''لغت ماخذ الفاظ'' : جوزف ۔ ٹی ۔ شپلے ، دوسرا ایڈیشن ۔ فلوسوفیکل لائبریری ۔ نیویارک ۱۹۴۵ء ، صفحہ ۱۶۳ ۔ اور دیکھیے کلمہ Criticism لغات انگریزی وائلڈ اور آکسفورڈ انگلش ڈکشنری ۔

تحقیق کرنے سے معلوم ہوگا کہ مشرق اور مغرب میں اقدار کے بہت سے پیمانے مشترک ہیں۔ صرف اصطلاحات کے صحیح معنی متعین کرنے کی ضرورت ہے۔ معانی کے صحیح تعین کے بعد فوراً واضح ہو جائے گا کہ جس چیز کو ہمارے قدیم نقاد بلاغت کہتے تھے، انگریزی اسلوب انتقاد بھی اس سے آگاہ ہے۔ تشبیہ کی جو غرض و غایت مشرق میں ہے کم و بیش وہی مغرب میں ہے، اختصار کو جو اہمیت مشرق میں حاصل ہے وہی مغرب میں ہے۔ مختصر یہ کہ مشرقی اور مغربی انتقادی پیمانوں کا فاصلہ کہیں بہت کم ہو جائے گا اور کہیں دونوں اسالیب انتقاد میں مکمل یگانگت دکھائی دے گی۔

اس کتاب کے مؤلف کا نصب‌العین یہ ہوگا کہ مشرق اور مغرب کے اسالیب انتقاد کی مشترک اقدار دریافت کرے۔ جہاں اختلافات ہیں ان کی توضیح اور توجیہ کرے اور اردو کی اصناف ادب کی چھان پھٹک کرکے ان کی قدر و قیمت کی تعیین میں جہاں مشرق کے انتقادی دبستانوں سے پورا فائدہ اٹھائے وہاں مغربی اسلوب انتقاد سے بھی کوئی بیگانگی نہ برتے۔ ہاں یہ بات ملحوظ خاطر رکھے کہ اردو ادب کو اس کے نظام نسبتی میں رکھ کر ہی جانچے۔ اس سلسلے میں راقم السطور اس سے پہلے کہہ چکا ہے[1]۔

''ہم لوگ بہ‌امتداد زمان اپنے قدیم انتقادی نظریات اور متعلقہ مباحث سے ناآشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں (الاماشاءاللہ)۔ اگر اس کے ساتھ یہ ہوتا کہ مغربی اسلوب انتقاد اور پیمانہ ہائے تقدیر ادبیات سے ہم کلیتاً آگاہ ہوتے تو اردو ادب کو پرکھتے وقت اور مطالب و معانی کی عظمت متعین کرتے وقت ہمارے سامنے ایک واضح معیار ہوتا لیکن ہوا یہ کہ بہ‌استثنائے چند جو لوگ اردو ادبیات کو مورد انتقاد بنانے پر ادھار کھائے بیٹھے ہیں، نہ تو وہ مغرب کے انتقادی نظریات سے پوری آگاہی رکھتے ہیں، نہ مشرق کی انتقادی اقدار پر مطلع ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اکثر و بیشتر یہ کہتے ہوئے سنائی دیتے ہیں کہ اردو ادبیات کو پرکھنے کا حق نہ تو ان لوگوں کو حاصل ہے جو انگریزی ادبیات پر عبور رکھتے ہیں اور نہ ان لوگوں کو جو فارسی اور عربی کے اسلوب انتقاد سے کاملاً آگاہ ہیں۔ ان کے خیال میں اردو ادب پر انتقاد

۱۔ جمع متکلم ''صحیفہ'' (۳)۔ دسمبر ۱۹۵۷ء، لاہور۔

کرنے کا حق صرف ان لوگوں کو پہنچتا ہے جو اردو اور محض اردو جانتے ہیں ۔ یہ لوگ اس بنیادی بات سے ناواقف معلوم ہوتے ہیں کہ اردو ادب کی تمام روایات کی جڑیں کم و بیش فارسی ادبیات میں پیوست ہیں ۔ علوم و فنون کی تمام اصطلاحات کم و بیش عربی سے مستعار لی گئی ہیں ۔ جو نقاد عربی اور فارسی سے ناواقف ہوگا وہ تو جلیل القدر شعراء اور ادبا کا مفہوم بھی سمجھنے سے قاصر رہے گا کہ مختلف الفاظ کے صحیح معانی اور متعلقہ دلالتیں اسے معلوم نہ ہوں گی ۔ اسی طرح اگر نقاد انگریزی اسلوب انتقاد سے ناواقف ہوگا تو اس کی کاوشیں بہرحال ناقص ہوں گی ۔

''حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کے ادب کو صرف اس نظام نسبتی کی حدود میں رکھ کر جانچا جا سکتا ہے ، جو اس ادب کی متعلقہ معاشرت اور ثقافت سے مربوط ہوتا ہے ۔ اگر ہم کسی زبان کو اس نظام سے علیحدہ کرکے کسی غیر قوم یا زبان کے پیمانۂ انتقاد سے ناپیں گے تو جو نتائج ہم مستخرج کریں گے ان میں سے بعض تو بالکل غلط ہوں گے اور بعض ان نیم حقائق (Half Truths) سے مشابہ ہوں گے جو جھوٹ سے زیادہ خطرناک ہوتے ہیں۔

''یہ درست ہے کہ انتقادی اسالیب ، نظریات اور پیمانے اقدار مشترک بھی رکھتے ہیں لیکن یہ قدریں بھی اکثر معاشرتی اور ثقافتی اختلافات اور سیاسی اور تاریخی کوائف سے اثر پزیر ہو کر ایسی صورتیں اختیار کرتی ہیں کہ اشتراک کے وجود کا شعور بھی نہیں ہوتا اور اگر ہوتا بھی ہے تو واضح نہیں ہوتا ۔ کچھ بنیادی اقدار ایسی ضرور ہیں کہ جو کم و بیش ہر انتقادی نظام میں مسلمات کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اگر صرف مسلمات کو ملحوظ رکھ کر کسی فن پارے کو پرکھا گیا تو انتقاد قطعاً ناقص ہوگا اور اکثر و بیشتر سطحی بھی ۔ پھر یہ بھی ہے کہ مسلمات کی تعبیر و تفسیر میں اختلاف ہوگا اور یہی اختلاف ایسی صورت اختیار کرے گا کہ مسلمات کے معانی بدل جائیں گے ۔

''اسی طرح اردو ادب کو محض قدیم مشرقی اسالیب کے مطابق پرکھا گیا تو بہ مرور زمان علمی انکشافات اور فنی اکتشافات سے انسان کی بصیرت میں جو اضافہ ہوا ہے اس سے بالکل کام نہیں لیا جا سکے گا ۔ نفسیات کے دائرے میں جو حیرت انگیز معلومات حاصل ہوئی ہیں ان سے مدد لے کر ہم اب

پرانے نقادوں اور ادیبوں کی نسبت اپنی ذات کے کوائف کا گہرا شعور حاصل کر سکتے ہیں ۔ یہ بڑا ظلم ہوگا کہ کسی فن پارے کو پرکھتے وقت ہم ان تمام انکشافات کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں جن کی بدولت ہم فنکار کے محرکات تخلیق ، عمل تخلیق اور متعلقہ کوائف کا بہتر تجزیہ کر سکتے ہیں ۔ آج کل کے انسان کو (اور ظاہر ہے کہ فنکار بھی انسان ہے) اپنی ذات اور اپنی واردات ، کیفیات اور اعمال و عوامل کے متعلق اتنی دور رس معلومات حاصل ہیں کہ ماضی قریب کا انسان بھی ان کا تصور نہیں کر سکتا[1]۔

۱۔ یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہیے کہ اردو شاعری کا مزاج بہت تیزی سے بدل رہا ہے ۔ بعض اوقات تو شبہ ہوتا ہے کہ شاعری بد مزاج ہوگئی ہے ۔ دراصل شاعر کو اپنی بات کہنے میں اور اپنے دل کی واردات کے اظہار میں دقت محسوس ہورہی ہے اور اس لئے وہ گویا اپنے آپ سے الجھ رہا ہے ۔ ساتھ ہی اظہار کے نئے پیمانے ، قالب اور وسیلے تلاش کر رہا ہے ۔ نظم آزاد اور معریٰ کی طرف مائل ہو رہا ہے ۔ میری مراد یہ نہیں کہ بیسویں صدی کے شاعر کو یہ سودا ہو گیا ہے کہ بات الجھی ہوئے یا خواہ مخواہ نئے انداز میں کرے ؛ مراد یہ ہے کہ اس کی بات ذہنی پیچیدگی ، علمی وسعت اور الجھاؤ کی ترجمان ہوتی ہے ۔ جو کلاسیکی میراث ہم تک پہنچی ہے اس میں تنوع اور گہرائی آج کل کے شعر کی نسبت کم ہے ۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں انسان ان تمام تحریکات سے متاثر ہوا جو مشرق و مغرب سے ابل رہی تھیں ، اور ظاہر ہے کہ فن کار بھی انسان ہے ۔ سائنس کے انکشافات نے ، جیمز جینز کے نظریات نے ، جوہری توانائی کی دریافت اور اس کے امکانی اثرات نے ، اقتصادی بحران اور سیاسی تغیرات نے جدید شاعر کو طبعاً متاثر کیا اور پھر ذرائع آمد و رفت کے ارتقا نے اور طباعت کی سہولت نے ممکن بنا دیا کہ اقصائے مغرب و مشرق کی تحریکات ایک ہی دن میں ، مختلف ملکوں میں پہنچ جائیں ۔ ذہن انسانی کا اس وسعت سے متاثر ہونا نا گزیر تھا ۔ یہ غلط ہے کہ آج کا شاعر صرف نئے طریقے پر بات کرتا ہے ۔ اسے جو کچھ کہنا ہے وہ نیا ہے ۔ وہ نئی بات اور ساتھ ہی نئے پیمانہ ہائے اظہار و ابلاغ لے کر آیا ہے ۔ دیکھیے "تنقید کا نیا پس منظر" جیلانی کامران ۔ مکتبہ جدید ، لاہور ۔

''مختصر یہ کہ اردو ادب کو پرکھتے وقت نقاد کو لازم ہے کہ وہ مشرقی اسلوب انتقاد کے اس جلیل القدر ذخیرے سے بھی فائدہ اٹھائے جو اس کی میراث ہے اور ان نئے انتقادی نظریات کو بھی نظر میں رکھے جو جدید فنی اور علمی انکشافات سے مربوط ہیں۔

ظاہر ہے کہ انتقاد کا یہ اسلوب ان لوگوں کے بس کا روگ نہیں ہے جو نہ عربی اور فارسی سے واقف ہیں اور نہ انگریزی ادبیات سے آگاھی رکھتے ہیں۔ جب تک انتقاد پر ان لوگوں کی اجارہ داری قائم رہے گی جو عربی اور فارسی کا نام سن کر ناک بھوں چڑھاتے ہیں اور انگریزی بصیرت رکھنے والوں کو اس لیے گردن زدنی قرار دیتے ہیں کہ اردو ادب پر انھیں انتقاد کی جرأت ھی کیسے ہوئی، ہمارا انتقاد غیرمتوازن، غیرواضح اور یک رخا رہے گا۔

''اردو بڑی تیزی سے بین الاقوامی زبان بنتی جا رہی ہے۔ مختلف علوم و فنون کی کتابیں بڑی سرعت سے اردو میں منتقل کی جا رہی ہیں۔ نئے ادبی نظریات، نئے اسالیب فکر، انتقاد کے نئے پیمانے، یا ابلاغ و اظہار کے نئے طریقے اردو ادبیات کو اس تیزی سے متاثر کر رہے ہیں کہ کل کی بات آج پرانی معلوم ہوتی ہے۔ اس کے باوصف اس حقیقت کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ ادب کا ارتقا ایک حرکی عمل ہے۔ ماضی اپنے تمام کوائف کے ساتھ حال میں جذب ہو جاتا ہے اور حال اپنے تمام امکانات کے ساتھ پیہم اور متواتر مستقبل میں تبدیل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ادبیات کے تاریخی ادوار ہم نے مبتدیوں کی سہولت کے لیے مقرر کر لیے ہیں ورنہ ایک دور دوسرے دور میں یوں ملتا ہے کہ کسی ایک مقام کو مقام اتصال قرار دینا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ماضی کے عوامل ھی حال کی تخلیق کا منطقی سبب ہوتے ہیں اور یہی عوامل، حال سے مل کر مستقبل کا رخ متعین کرتے ہیں۔ اسی لزوم و جبر تاریخی کا شعور نقاد کو حاصل ہو تو اس کی گرفت ادب کی رفتار اور اس کے کوائف کی کلیت پر مضبوط ہوگی ورنہ وہ صرف نام نہاد ادوار اور اجزا کو پہچانے گا۔ اسے ادب کے حرکی کل کا کبھی کوئی شعور حاصل نہ ہوگا۔

''فارسی، عربی، سنسکرت، ھندی اور پنجابی، اردو کا ماضی ہیں۔ اس

ماضی کے مطالعے سے مفر نہیں[1] ۔ اردو ادب کے پرواز خیال کی فضا ، رموز و علامات اور تلمیحات و استعارات کا افق ، روایات و کنایات کی نوعیت ، مترادفات کی دلالتوں کے نازک اور پر اسرار اختلافات ، علمی اور فنی مصطلحات کی حدود اور وسعت ؛ یہ تمام چیزیں بہت بڑی حد تک اسی ماضی سے وابستہ ھیں ۔ یہاں تک کہ جن انتقادی نظریات کو ہم مغرب کی کاوش ذھنی کا حاصل قرار دیتے ھیں ان سے مشابہ نظریات بھی عربی ، فارسی اور سنسکرت کے دامن فکر و خیال میں موجود ھیں اور آج کل کے ایرانی اور عربی انشاپرداز بیش تر اپنے قدیم انتقادی نظریات کے مطابق اپنے ادب کو پرکھتے ھیں ۔ البتہ انھیں مغرب کے اسلوب انتقاد سے کوئی ضد نہیں ، جہاں ضرورت ھوتی ھے اس سے بھی کام لیتے ھیں ۔

''بات یہ ھے کہ ھم ھر معاملے میں انتہا پسند ھیں ۔ ابھی کل کی بات ھے کہ یہ شور تھا کہ اردو میں رکھا کیا ھے ۔ ایک علمی مضمون بھی ڈھنگ کا نہیں لکھا جا سکتا ۔ آج یہ شور برپا ھے کہ فارسی عربی میں کیا رکھا ھے ۔ فصاحت و بلاغت کے مباحث ، استعارہ اور تشبیہ کی بات ؛ ان سے بھلا بات بنتی ھے ۔

''اس افراط و تفریط سے بچنا لازم ھے ۔ فارسی اور عربی کے نکتہ پردازوں نے بھی معانی ، بیان اور بدیع کے مباحث کے سلسلے میں ایسے بصیرت افروز انتقادی نکات بیان کیے ھیں کہ حیرت ھوتی ھے ۔ آخر ارسطو کی ''بوطیقا'' اب تک اپنے موضوع پر نہایت فکر افروز اور بصیرت افروز کتاب سمجھی جاتی ھے ۔ کیا فارسی اور عربی کے علوم شعری و ادبی اتنے تہی دامن ھیں کہ انتقاد کے سلسلے میں انھیں دریا برد ھی کر دینا چاھیے ۔ ظاھر ھے کہ یہ بات

---

۱ ۔ اس ماضی کے استعمال سے بھی مفر نہیں ۔ راقم السطور کا خیال ھے کہ بعض پنجابی لفظ ایسے ھیں جن کا متبادل کلمہ اردو میں موجود ھی نہیں ھے ۔ مثلاً 'اڈول' آھستہ سے ، دھیرج سے ؛ اس طرح کہ چیز ڈولنے نہ پائے ۔ اس ترکیب میں ڈول امر ھے اور الف اس پر نافیہ ھے یعنی نہ ڈولنے والا یا نہ ڈولنے والی ، اور یوں بھی یہ کلمہ استعمال ھوتا ھے کہ 'اڈول ھی یہ کام کر دیا' کہ کسی کو خبر نہ ھوئی اور کسی قسم کا کھٹکا نہ ھوا ۔

غلط ہے ۔ مثال کے طور پر ان کتابوں میں جو اکثر نصاب میں شامل ہوتی ہیں ''چہار مقالہ'' اور شمس قیس رازی کی ''المعجم'' ہی میں اتنے نفیس اور دقیق نکات بیان کیے گئے ہیں کہ باید و شاید (اور ایسی سینکڑوں کتابیں ہیں) لیکن مشکل یہ ہے کہ ان کتابوں کو ہم سرسری نظر سے پڑھتے ہیں، مفہوم و مطالب پر غور نہیں کرتے ۔

''یہ درست ہے کہ محض اسی قسم کی کتابوں سے مدد لے کر اردو ادب پر انتقاد کرنا غلط ہے لیکن ان سے قطع نظر کر لینا تو غلطی نہیں ذہنی کج روی ہے ، اور انتقاد توازن کا دوسرا نام ہے''۔

اردو میں انتقادی اصول کی عدم موجودگی اور انتقادی تحریروں کی افراط و تفریط کو ملحوظ رکھ کر پروفیسر کلیم الدین احمد نے کچھ سال اُدھر اپنے مخصوص انداز میں لکھا تھا ''اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے ۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا محبوب کی خیالی کمر :

صنم سنتے ہیں تیرے بھی کمر ہے
کہاں ہے، کس طرف کو ہے، کدھر ہے
جغرافیۂ وجود سارا
ہر چند کہ ہم نے چھان مارا
کی سیر بھی گرچہ بحر و بر کی
لیکن نہ خبر ملی کمر کی

اس طرح نگاہ جستجو جغرافیۂ اردو کی سیر کر کے واپس آتی ہے لیکن تنقید کے جلوے سے مسرور نہیں ہوتی''۔[۱]

''اگر تحسین ہوتی ہے تو جتنے تعریفی کلمات لغت میں مل سکتے ہیں سبھی استعمال ہوتے ہیں ۔ اگر مذمت مد نظر ہے تو جا و بے جا اعتراضات ، بسا اوقات فحش گالیوں کے دریا بہادیے جاتے ہیں اور اسی کو تنقید سمجھا جاتا ہے ۔ مصنف کے مقصد کو سمجھنا ، اس کے کارنامے کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنا ، پھر یہ دیکھنا کہ حصول مدعا میں اسے کہاں تک کامیابی حاصل ہوئی ہے ، ان چیزوں کی طرف ، جو اصل تنقید ہیں ، کبھی خیال بھی نہیں جاتا ۔

---

۱ ۔ اردو تنقید پر ایک نظر : کلیم الدین احمد ۔

سبحان‌اللہ ایک طرف تو استغفراللہ دوسری جانب ، بس یہی اردو تنقید کی بساط ہے[۱]۔"

راقم السطور کو پروفیسر صاحب کی اس رائے سے تو اتفاق نہیں کہ اردو تنقید کی بساط اتنی محدود ہے لیکن اس سے اختلاف کرنا مشکل ہے کہ اردو انتقاد میں توازن اور اعتدال کی کمی ضرور ہے ۔

تذکروں کے متعلق پروفیسر کلیم الدین احمد نے البتہ جو کچھ لکھا ہے وہ (بیشتر مشرقی اسلوب انتقاد سے ناواقفیت کی بنا پر) یک رخا معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو تذکرے انتقادی تالیفات نہیں ہیں لیکن اس میں بھی کسی شبہے کی گنجائش نہیں کہ تذکرہ نویس (اور یہاں اچھے پڑھے لکھے تذکرہ نویس مراد ہیں) بغایت اختصار شاعر کے کلام کے خصائص کی نشان دہی کرتے ہیں ۔ مشکل یہ ہے کہ جن الفاظ و کلمات کو ہم محض رسمی سمجھتے ہیں ان کے اصطلاحی معانی ہیں ، ان کی انتقادی دلالتیں ہیں ۔ تمام اچھے تذکرہ نویس یہ فرض کر کے چلتے ہیں کہ پڑھنے والے معانی اور بیان کے مباحث سے آگاہ ہیں اس لیے وہ اشاروں میں بات کرتے ہیں اور ایک اصطلاحی کلمہ برت کر بعض اوقات سخن ور کے کلام کی کسی بنیادی خصوصیت کا سراغ دیتے ہیں ۔ مثال کے طور پر محض 'معاملہ بندی' اور 'وقوع گوئی' کی اصطلاحیں اپنے دامن میں پیچ در پیچ افکار و تصورات کا وسیع سلسلہ رکھتی ہیں ۔ اسی طرح شیریں کلامی ، قادرالکلامی ، نمکینی ، رنگینی اصطلاحات ہیں اور اگر تذکروں کا بغور مطالعہ کیا جائے اور معانی و بیان کے مباحث ملحوظ رکھے جائیں تو ان اصطلاحات کے معانی روشن ہو جائیں گے اور ثابت ہو جائے گا کہ تذکرہ نگاروں نے جہاں تک ہو سکا ہے دیانت داری سے انتقاد بھی کیا ہے ۔

یہ درست ہے کہ بعض تذکروں کا مقصد ہی کسی خاص شاعر یا کسی خاص شعری دبستان کو بدنام کرنا ہے ۔ اسی طرح بعض تذکروں کی غایت ہی یہ ہے کہ سخن وروں کے ایک خاص گروہ کی حمایت کرے یا کسی خاص مسلک شعر کی خوبیاں اجاگر کرے ، لیکن اس قسم کے تذکروں کا مطالعہ بھی

---

۱ ۔ کتاب مذکور

فائدے سے خالی نہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دشمن کی نظر ایسے عیوب پر پڑتی ہے جو دوست کو اور غیر جانب دار مبصر کو نظر نہیں آتے ۔ ہر قسم کے تذکرے کا مطالعہ کرنے سے وہ حقیقت نمایاں ہو جاتی ہے جو افراط اور تفریط کے درمیان نقطۂ اعتدال کے طور پر قائم رہتی ہے[1] ۔ اسی طرح راقم السطور کی نظر میں تذکرے بنیادی اہمیت کے حامل ہیں ، انہیں نظر انداز کرنا بالکل مناسب نہیں ۔ آگے چل کر تذکروں کی بعض انتقادی اصطلاحات اور اشارات کی توضیح کی جائے گی ۔

انتقاد سے ملتی جلتی جو تحریریں مثلاً تبصرہ ، ریویو ، تقریظ وغیرہ پائی جاتی ہیں ، ان کے متعلق آل احمد سرور نے بڑے پتے کی بات کہی ہے :

” تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں ، جو اس میں صرف تفریح یا اقبال کے الفاظ میں کوکنار کی لذت ڈھونڈھتے ہیں ۔ اگر وہ سطحی فرق کو نظر انداز کر دیں اور غور کریں تو انہیں معلوم ہو جائے کہ تخلیقی ادب کی زندگی کے لیے کتنا ضروری ہے کہ وہ تنقیدوں سے مدد لے ۔ بعض اوقات بدگمانی اس وجہ سے بھی ہوتی ہے کہ تبصروں ، دیباچوں ، مقدموں اور تعارفوں میں عام طور پر جو تنقید ملتی ہے اس میں تنقید کے علیحدہ علیحدہ رنگ ہیں ۔ دراصل ان میں سے ہر ایک کا میدان الگ ہے ۔ دیباچہ یا تعارف کتاب یا صاحب کتاب کا تعارف کرتا ہے ، اس کی اہمیت کو واضح کرتا ہے ؛ اس کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا ، متعین کرنے میں مدد دیتا ہے ۔ مقدمہ اس سے ذرا آگے بڑھ جاتا ہے ۔ وہ قدر و قیمت بھی متعین کرتا ہے اور قول فیصل بھی پیش کرتا ہے ۔ تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے ۔ ان میں سے اکثر یقیناً گمراہ کن ہوتے ہیں ۔ محدود تنقید تو خیر محدود قسم کی ہوتی ہے ، زیادہ مضر نہیں ہوتی لیکن وہ تنقید جس میں دعویٰ جامعیت کا کیا جائے مگر ہو محدود اور مخصوص، گمراہ کن اور پرفریب ہے ۔ مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ داخلی تنقید میں اس قسم کا فیصلہ ناگزیر

۱۔ تذکرہ ”گلستان بے خزاں“ کھلے بندوں جانب داری کا معترف ہے ۔

ہے اور یہ فریب مشرق اور مغرب میں بہت عام ہے۔ اس لیے میں داخلی تنقید کو ناقص تنقید کہتا ہوں ، وہ تحسین (Appreciation) کے درجے میں آتی ہے ۔ اس کی علیحدہ قدر و قیمت ہے مگر اسے بڑی تنقید کا درجہ نہیں مل سکتا ۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں ہوتی بلکہ وہ خود تخلیقی ہو جاتی ہے ۔''[۱]

موجودہ انتقادی تحریروں سے بدگمانی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ عام طور پر نقاد اپنی اصطلاحات کے معانی متعین نہیں کرتے ۔ اس سلسلے میں راقم‌السطور نے انتقاد کے منصب سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا کہ :

''مسلم ہے کہ ہر علم کی ایک خاص زبان ہے جو اس کے مخصوص حقائق کی ترجمان ہے ۔ ان کے معنی متعین ، دلالتیں روشن اور ان کے پہلو بین ہونے چاہئیں ۔ یہ چیزیں تبادلۂ افکار کا زر رائج الوقت ہیں ۔ اس زر کو کھرا ہونا چاہیے ۔ اپنی رموز و علامات سے کام لے کر ہر علم و فن کے ماہر دوسروں کی بات سمجھتے ہیں اور اپنا مطلب دوسروں کو سمجھاتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ ہر فن کے ماہر ایک ہی زبان بولتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ اس اعتبار سے موجودہ اردو انتقاد پر ایک نظر ڈالیے تو آوے کا آوا بگڑا نظر آئے گا ۔ آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے تک انتقاد کا جو دبستان قائم تھا وہ برا تھا یا بھلا اس سے ذرا قطع نظر کر لیجیے تو آپ کو تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس کی اصطلاحات معین تھیں اور اس کی زبان کے بولنے والے اپنا مفہوم بالکل صحیح طریقے پر ادا کر سکتے تھے ۔ معانی ، بدیع ، بیان اور اس کی شاخیں ، فصاحت و بلاغت ، محسنات شعر ، صنائع و بدائع ، کلام ، تمام علامات ایک دوسرے سے مربوط تھیں اور ذہن میں ایک تصور واضح پیدا کرتی تھیں لیکن کچھ عرصے سے یہ ہو رہا ہے کہ علامات کو معین کیے بغیر ایک زبان بولی جا رہی ہے ۔ رموز اس میں بھی ہیں لیکن سر بستہ ۔ اس سرمایۂ انتقاد کے ذخیرے اس قسم کے الفاظ میں پوشیدہ ہیں : قنوطیت ، رجائیت ، تشکیک ، تحلیل نفسی ، واردات ذہنی ، مسلسل تجربات ، عظمت ، حسن ، موسیقی ، ترنم ، نغمہ ، جمالیات ، فکر وغیرہ ۔ ظاہر ہے کہ ان رموز

۱۔ تنقید کیا ہے : آل احمد سرور ، مکتبہ جامعہ دہلی ۔

و علامات کے استعمال کے بغیر چارہ نہیں ، لیکن مشکل یہ ہے کہ خود اس زبان کے بولنے والوں کے ذہن میں ان کا صحیح مفہوم موجود نہیں ہوتا ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ؛ ان میں اکثر اصطلاحات انگریزی اصطلاحات کا ترجمہ ہیں ۔ اردو ترجمہ کرنے والوں نے اپنی استعداد ذہنی اور اپنے میلانات فکر کے مطابق لفظ کا انتخاب کیا ہے ۔ لکھنے والا کچھ مراد لیتا ہے ، پڑھنے والا کچھ سمجھتا ہے''[1]۔

اصطلاحات کے سلسلے میں معانی کا غیر متعین ، مبہم یا غیر واضح ہونا اسلوب نگارش کے تجزیے کے سلسلے میں تو قیامت ہے ۔ جہاں تک معانی کے مباحث کا تعلق ہے ، اصطلاحات کے معانی بالکل روشن نہ ہوں تب بھی مفہوم کم و بیش ظاہر ہو ہی جاتا ہے ۔ لیکن جب نقاد صفات یا انداز نگارش کا تجزیہ کرنے بیٹھتا ہے تو اس کے لیے لازم ہو جاتا ہے کہ وہ نہ صرف سٹائل یا اسلوب و انداز کے معانی کی تعیین کرے بلکہ اس سلسلے میں جن صفات کا ذکر کرتا ہے ان کے معانی اور ان کی دلالتیں بڑی وضاحت سے بیان کرے ۔ مثال کے طور پر خیال افروزی یا Suggestion ، ترنم یا Melody ، نغمہ یا Harmony ، تصویریت یا Picturesqueness ، تجسیم یا Concreteness ، ایسی اصطلاحات ہیں کہ جب تک پڑھنے والے کے ذہن میں ان کا واضح اور روشن تصور نہ ہو، وہ انتقادی کاوشوں سے پورا فائدہ کبھی نہیں اٹھا سکے گا[2]۔ کبھی کبھی (اور یہ بہت تامل کے بعد عرض کرتا ہوں) راقم السطور کو یہ بدگمانی ہوتی ہے کہ بعض نقاد بھی ان اصطلاحات کے صحیح معانی اور ان کی پوری دلالتوں سے آگاہ نہیں ۔ اکثر دیکھا جاتا ہے کہ آہنگ ، ترنم ، نغمہ ، موسیقی ، نغمگی کم و بیش ایک

۱۔ انتقاد : سید عابد علی عابد ، ادارہ فروغ اردو ، ۱۹۵۶ء ۔ دیکھیے مضمون ''انتقاد کا منصب''۔

۲ ۔ کتاب کے آخر میں ایک باب کا اضافہ کر دیا گیا ہے جس میں انداز نگارش کی تمام بنیادی صفات سے . ث کی گئی ہے ۔ خاص طور پر ترنم اور نغمہ اور موسیقی اور نغمگی اور 'رنگ و آہنگ' وغیرہم کلمات کے جا و بے جا استعمال سے جو خلط مبحث پیدا ہوتا تھا رفع کر دیا گیا ہے ۔

ہی معانی میں استعمال کیے گئے ہیں یا اگر کوئی فرق نقاد کے ملحوظ خاطر ہے تو وہ نمایاں نہیں ہو پایا ۔ اس کے ساتھ ہی ایک مصیبت اور بھی ہے کہ پروفیسر شبلی نے کچھ صفات اسلوب ایسی وضع کی تھیں جو انہیں کم و بیش ہر شاعر میں نظر آتی تھیں ، مثلاً جدت ادا یا حسن ادا ، ندرت تشبیہ ، خوبیٔ استعارہ ۔ یہ اصطلاحات بھی ہمارے انتقادی سرمایے کا زر رائج الوقت بن گئی ہیں اور جہاں کچھ اور کہنے کو نہیں ہوتا ، ان اصطلاحات سے کام لیا جاتا ہے ۔

کوشش کی جائے گی کہ اس تالیف میں جہاں کلمات اپنے اصطلاحی معانی میں برتے گئے ہیں وہاں ان کی تمام معنوی دلالتیں روشن کر دی جائیں ۔ اگر اصطلاح کسی انگریزی لفظ کا ترجمہ ہے تو وہ لفظ بھی قوسین میں لکھ دیا جائے گا یا حاشیے میں توضیح کر دی جائے گی ۔ مقدمے کے اختتام پر یہ بات بہ صراحت بیان کر دینی چاہیے کہ مؤلف نے دیانت داری سے ادبی تخلیقات کو پرکھنے کی کوشش کی ہے اور اصول کے تعین میں بڑی احتیاط برتی ہے لیکن اس کے باوجود 'انتقاد' چیز ہی ایسی ہے کہ اختلاف کی گنجائش باقی رہتی ہے؟ (اور سچ پوچھیے تو رہنی بھی چاہیے ، تاکہ بحث و نظر کا سلسلہ جاری رہے)

ظاہر ہے کہ مؤلف یہ توقع نہیں کرتا کہ پڑھنے والے یا اس کتاب کے نقاد اس کی تمام آرا سے اتفاق کریں ، لیکن اسے یہ امید ضرور ہے کہ جہاں انہیں مؤلف سے اختلاف ہوگا وہ اس حسن ظن سے کام لیں گے کہ مؤلف نے دانستہ ناظرین کو گمراہ نہیں کرنا چاہا بلکہ اس سے غلطی ہوئی ہے ۔ جب آپ دیکھیں کہ مؤلف نے کسی ایسے انشا پرداز یا شاعر کو صف اول کے ادیبوں میں شمار نہیں کیا ۔ جس کی تخلیقات آپ کو محبوب ہیں ، یا کسی ایسے ادیب کو سراہا ہے جو آپ کے خیال میں سزاوار تحسین نہیں تو آپ اس بات پر بھی ضرور غور فرما لیں کہ مؤلف کو بھی آپ کی طرح کسی ادیب کو اچھا اور کسی کو برا سمجھنے کا حق حاصل ہے ۔ بہ الفاظ دیگر انتقاد کے نتیجے کے طور پر دل آزاری ضرور ہوگی لیکن واضح رہے کہ دل آزاری نہ مقصود ہے نہ مطلوب و مرغوب کہ انتقاد کی ایسی کوئی شریفانہ اور معصوم صورت نہیں جو ذاتی تعصب اور تاثر سے بالکل خالی ہو ۔ امریکہ کے ایک

مشہور مصنف مینکن نے تو اپنے تنقیدی مقالات کے مجموعے کا نام ہی 'تعصبات' رکھا ہے ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ؛ اگر آپ بالکل غیر جانب دار ، ذاتی تعصبات اور تاثر سے خالی الذہن ہو کر انتقاد کرنے بیٹھیں گے تو آپ کو تصویر کے دونوں رخ اس صفائی اور وضاحت سے نظر آئیں گے کہ کسی رخ کی اہمیت بھی آپ پر واضح نہ ہو سکے گی ۔ آپ دو متضاد نقطہ ہائے نظر اس خوبی سے سمجھیں گے کہ کسی نتیجے پر پہنچ کر اپنا کوئی نقطۂ نظر پیش نہ کر سکیں گے ۔ اس صورت میں انتقاد غیر جانب دار ہوگا نہ دل آزار ہوگا لیکن بہرحال بے کار ہوگا ۔

باب اول

ادب اور اس کی اصناف

۱

ادب کی تعریفات کا تنوع اور ان کی گوناگونی دل چسپ بھی ہے اور حیرت انگیز بھی ۔ جہاں تعریف میں روشن اختلافات کے پہلو نظر آتے ہیں ، اس کی توجیہ یہ ہے کہ ادب کا مسئلہ نہایت پیچیدہ اور پر اسرار ہے اور اس کے موضوعات بیکراں ہیں ۔ اس کے مقابلے میں الفاظ خود انسان کے فکر و ذہن کی ایجاد ہیں ، اتنی قدرت نہیں رکھتے ہیں کہ انسان کے فکر و ذہن کی تمام تخلیقات کی کاملاً تعریف کر سکیں ۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی ادب کی کوئی تعریف ناقص معلوم ہوتی ہے کبھی سطحی ، کبھی جامع لیکن غیر مانع ، کبھی مانع لیکن غیر جامع ؛ اور یہی وجہ ہے کہ ابھی تک نقاد متفق الکلمہ ہو کر ادب کی کوئی تعریف نہیں پیش کر سکے ۔ مؤلف کی کوشش یہ ہوگی کہ ایسی تعریف کو اہمیت دے جو سب سے زیادہ معنی خیز ہو ۔

وسیع ترین معانی میں ادب انسان کے افکار و تصورات کا تحریری بیان ہے۔ عملاً اس کا مطلب یہ ہے کہ ادب ان افکار و تصورات سے مربوط ہوتا ہے جو انسانی زندگی کے لیے اہمیت رکھتے ہیں ورنہ ظاہر ہے کہ انسان کا ہر قول تحریر کا جامہ پہن کر ادب نہیں بن جاتا ورنہ ہم روزانہ جو بات چیت کرتے ہیں وہ بھی ادب ہوتی ، بشرطیکہ کوئی اسے لکھ ڈالتا ۔

نقادوں نے ادب کی تعریف کرتے ہوئے اکثر و بیشتر معانی اور لفظ ، ہیئت اور مغز ، فکر اور پیکر کے افتراق اور اختلاف کو بھی ملحوظ رکھا ہے ۔ نقادوں کا ایک گروہ تو اس بات پر مصر ہے کہ ادبیت تحریر کی وہ صفت مخصوص ہے جو اسلوب نگارش میں اور صرف اسلوب نگارش میں پائی جاتی ہے ۔ بدیں اعتبار ادب اس تحریر کو کہتے ہیں جس کی شکل یا جس کا پیکر فنی طور پر حسین ہو اور جو اپنے معانی سے قطع نظر پڑھنے والوں کو الفاظ کے آہنگ یا اسلوب تحریر کی خوبی سے لذت و فرحت بخشے ۔

دوسرے گروہ کا یہ خیال ہے کہ الفاظ معانی کا پیرہن ہوتے ہیں اور معانی سے مشروط ہوتے ہیں۔ جب تک معانی میں اور مطالب میں ایک خاص قسم کی عظمت اور رفعت نہ ہو، کوئی تحریر ادب کا درجہ نہیں حاصل کرسکتی۔ پہلی تعریف کی قدر جمال ہے اور دوسری تعریف کی قدر عظمت و رفعت فکر۔ ظاہر ہے کہ دونوں تعریفیں ناقص ہیں۔ عظمت فکر مناسب اور موزوں الفاظ کا جامہ نہیں پہنے گی تو ادب کے درجے تک نہیں پہنچے گی۔ اس کے برخلاف محض خوش آہنگ الفاظ و اصوات کی تکرار سے بھی ادب پیدا نہیں ہوگا کہ معانی کی رفعت بھی کسی نہ کسی حد تک ادبی تخلیقات کو لازم ہے۔ جس تحریر سے ہمارے علم میں، ہمارے شعور ذات میں، ہماری پرواز فکر میں قطعاً کسی قسم کا اضافہ نہیں ہوتا اسے ادب نہیں کہا جا سکتا۔

کراشا[1] نے یہ کہہ کر بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ادب دراصل انسان کی ذات، اس کی شخصیت اور متعلقہ کوائف کا اظہار ہے۔ ابلاغ و اظہار کے بے شمار طریقے ہیں لیکن ان تمام طریقوں کو من حیث المجموع آرٹ کہہ کر پکارا جا سکتا ہے (صنعت، فن)۔ خدا کے وجود کے علاوہ دنیا

۱- ادب کی تعبیر: میکملن اینڈ کمپنی ۱۸۹۶ء۔ اس سلسلے میں سکاٹ جیمز کی نکتہ طرازی بھی بہت نوک پلک رکھتی ہے۔ اس کا دعویٰ یہ ہے کہ ادبی تخلیقات اور غیر ادبی تخلیقات میں امتیاز فوراً ہوجاتا ہے اور وہ اس طرح کہ جس تخلیق کا جائزہ لیتے وقت ہم اصلاً یہ باتیں ملحوظ رکھیں کہ مصنف نے جو دعوے کیے ہیں وہ غلط ہیں یا صحیح، جو استدلال کیا ہے وہ منطقی طور پر درست ہے یا نادرست، جن باتوں سے تعرض کیا ہے وہ مسئلہ زیر بحث سے متعلق ہیں یا غیر متعلق، وہ تخلیق یا تصنیف غیر ادبی ہوگی۔ مثلاً اقتصادیات کے متعلق کوئی کتاب یا علم السیاست پر کوئی رسالہ اور جس تصنیف کے مطالب کی صحت اور عدم صحت سے ہمیں کوئی سروکار نہ ہو، جس کو منطقی پیمانوں سے ناپنے کی ضرورت نہ پڑے، جس کے متعلق ہم اپنے ذوق جمال سے استمداد کریں، جو ہمارے تخیل اور وجدان کو متاثر کرے، وہ ادبی تخلیق یا تصنیف ہے۔ انھی تصنیفات کو ڈی کونیسی، ''نوشتہ ہائے موثر'' کہتا ہے۔ دیکھیے ''ادب کی تخلیق'' (سکاٹ جیمز) باب سوم ''ادب موثر''۔

میں ہمیں صرف تین چیزوں کا علم ہے۔ فطرت (اس میں فطرت کے مظاہر و مناظر کےعلاوہ فطرت کا خام مواد بھی شامل ہے، مثلاً پتھر کے وہ ٹکڑے جن سے سنگ تراش بت بناتا ہے۔ وہ رنگ جن سے مصور تصویر کے نقوش کو زندہ کرتا ہے)، روح انسانی اور آرٹ یا فن۔ فطرت اور روح انسانی براہ راست خدا کی تخلیق ہیں۔ آرٹ فطرت کے خام مواد پر یا فطرت کے مظاہر و کوائف پر روح انسانی کے عمل کا نام ہے۔ وسیع ترین معانی میں آرٹ کا کلمہ انسان کی تمام تخلیقات کو محیط ہے۔ کاشی گری بھی آرٹ ہے، مائیکل انجیلو کی مجسمہ سازی بھی، بہزاد کی نقاشی بھی، کوزہ گری بھی، کتب خانے کی تعمیر بھی۔ فطرت اور روح انسانی امور ربی ہیں اور خدا کی ذات و صفات کی مظہر، یہاں تک کہ وحدت الوجود کے قائل تو کہتے ہیں کہ حقیقت مطلقہ کے شئون کا اظہار کائنات کی ہر چیز سے ہوتا ہے۔ بہرحال جس طرح فطرت اور روح انسانی خدا کی صفت تخلیق کا اظہار و اثبات کرتے ہیں اسی طرح آ ٹ یا فن بھی انسان کی تخلیقی کاوش کا ابلاغ و اظہار ہے۔ روح انسانی مجبور ہے کہ فطرت کے اسی خام مواد سے کام لے جو اس کی دسترس میں ہے۔ انسان مشین بنائے، نظم کہے یا بت تراشے، بہر حال فطرت کے خام مسالے ہی کو کام میں لائے گا اور اسی سے فائدہ اٹھائے گا؛ تو معلوم ہوا کہ انسانی فکر کا ابلاغ و اظہار آرٹ ہے۔ اب اگر آرٹ کے بنیادی خصائص دریافت ہو جائیں تو ادب کے بنیادی خصائص کا دریافت کرنا بھی آسان ہوگا۔ یہ علیحدہ مسئلہ ہے کہ آرٹ میں یا فنکاری میں فطرت کےخام مسالے کو کس طرح استعمال کیا جاتا ہے۔ بجنوری نے ”مقدمہ دیوان غالب“ میں لکھا ہے: ”مائیکل انجیلو کا قول ہے کہ مجسمہ ساز بت کو مرمر تراش کر نہیں بناتا بلکہ حقیقت میں بت ابتدا ہی سے سنگ سفید میں موجود اور جلوہ نمائی کا منتظر اور متقاضی ہوتا ہے۔ استاد کامل محض پتھر کی عارضی چادر کو علیحدہ کر دیتا ہے۔ فیضی[1] نے بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے اور یہ دعویٰ کیا ہے کہ معانی الفاظ کی گود میں خوابیدہ ہوتے ہیں، شاعر بانگ قلم سے (یعنی الفاظ کی ایک مخصوص نشست اور ترتیب سے) ان معانی خوابیدہ کو بیدار کر دیتا ہے۔

۱- مثنوی نل و دمن: دیباچہ۔

آنم کہ ز سحر کاریٔ ژرف　　از شعلہ تراش کردہ ام حرف
بانگ قلمم دریں شب تار　　پس معنی خفتہ کردہ بیدار

غالب نے بھی اکثر اپنے فارسی کلام میں اس بات کا ادعا کیا ہے کہ فنکار کو حسن و جمال کی زیبا ترین صورت اپنی پوری رعنائی میں نظر آتی ہے۔ اس رعنائی اور زیبائی پر جو پردے پڑے ہوتے ہیں، صناع اور فنکار انہیں دور کر دیتا ہے۔ فنکار کو خاک کے ذرے بتان آذر کی طرح رقصاں نظر آتے ہیں۔ زہرہ لاکھ ردائے نور پہنے لیکن شاعر حجاب و نقاب کے سات پردوں میں بھی اسے عریاں دیکھتا ہے۔ مختصر یہ ہے کہ جمال کی تمام صورتیں فنکار کو اپنے عروج پر پہنچی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ بات وہی ہے کہ بت نقاب سنگ اوڑھے ہوتا ہے اور فنکار محض اس نقاب کو دور کر دیتا ہے۔ اس سلسلے میں غالب کا یہ مطلع شنیدنی ہے:

دیدہ در آں کہ دل نہد تا بشمار دلبری[۱]
در دل خاک بنگرد رقص بتان آذری

ترکیب بند کے یہ شعر بھی نہایت معنی خیز ہیں:

[۱]آں سحر خیزم کہ مہ را در شبستاں دیدہ ام
شب نشیناں را دریں گردندہ ایواں دیدہ ام
اینت خلوت خانۂ روحانیاں کانجا ز دور
زہرہ را اندر ردائے نور عریاں دیدہ ام
ہرگز اے ناداں برسوائی نہ بندی دل کہ من
ماہ را در ثور و کیواں را بمیزاں دیدہ ام
شانۂ باد سحر گاہی بجنبش نامدہ
طرۂ سنبل ببالیں بر پریشاں دیدہ ام

ایک قصیدے میں کہتے ہیں:

رہرواں[۲] چوں گہر آبلہ پا بینند　　پائے را پایہ فرا تر ز ثریا بینند
شررے را کہ بناگاہ بدر خواہد جست　　زخمہ کردار بتار رگ خارا بینند

۱- کلیات نظم: نو لکشور۔
۲- کلیات نظم: نو لکشور۔

قطرۂ را کہ ہر آئینہ گہر خواہد بست　صورت آبلہ بر چہرۂ دریا بینند
شام در کوکبۂ صبح نمایاں نگرند　روز در منظر خفاش ہویدا بینند

اس کے مقابلے میں دوسرا نظریہ یہ ہے کہ صناع یا فنکار فطرت کے وسیلوں پر غالب آ کر خام مسالے کو وہ شکل دیتا ہے جو پہلے اس کے باطنی وجود میں پیدا ہوتی ہے ۔ پتھر بے جان ، مردہ ، بے حس اور بیکار ہے ۔ فنکار اس کا سینہ چیر کر اس میں اس بت کی تصویر داخل کرتا ہے جو اس کی باطنی دنیا میں جلوہ گر ہے ۔ اقبال اسی نظریے کے موید ہیں اور مقدمہ دیوان چغتائی میں کہتے ہیں : ''اس بات کی اجازت دینا کہ مرئی ، غیر مرئی کو ایک خاص سانچے میں ڈھال دے ۔ فطرت سے ہم آہنگ ہونا گویا اس بات کا اعتراف ہے کہ فطرت انسان کی روح پر غالب آ گئی ۔ قاہری اس میں ہے کہ فطرت کے محرکات کا مقابلہ کیا جائے ، نہ یہ کہ ان محرکات کے اعمال کے آگے سر تسلیم خم کر دیا جائے ۔ جو ''ہے'' اس کا مقابلہ تا کہ جو ''ہونا چاہیے'' پیدا ہو سکے ۔ یہی زندگی اور توانائی ہے ۔ باقی ہر چیز انحطاط اور موت ہے ۔ خدا اور انسان تخلیق پیہم سے زندہ رہتے ہیں :

حسن را از خود بروں جستن خطاست
آنچہ می بائست پیش ما کجاست

وہ صناع جو نوع انسانی کے لیے ایک نعمت ہے ، گویا خدا کا ہمباز ہے ۔ فطرت صرف ''ہے'' اور اس کا کام صرف یہ ہے کہ جو ''ہونا چاہیے'' اس کی جستجو میں حائل ہو ۔ صناع کو اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس دنیائے نو کی تلاش کرنی پڑے گی جو موجود نہیں ہے لیکن جسے ''موجود ہونا چاہیے'' ۔ اسی نظریے کو ملحوظ رکھ کر وہ کہتے ہیں :

[1]جہان رنگ و بو گلدستۂ ما　ز ما آزاد و ہم وابستۂ ما
خودی او را بہ یک تارنگہ بست　زمین و آسمان و مہر و مہ بست
حدیث نـاظـر و منظور رازیست　دل ہـر ذرہ در عـرض نیازیست
تو اے شاہد مرا مشہود گرداں　زفیض یک نظر موجود گرداں

سخن[1] از بود و نابود جہاں با من چہ میگوئی
من ایں دانم کہ من ہستم ندانم ایں چہ نیرنگ ست

---

۱ - زبور عجم ۔

غزل آں گو کہ فطرت ساز خود را پردہ گرداند
چہ آید زاں غزل خوانے کہ با فطرت ہم‌آہنگ ست

پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ آرٹ فکر انسانی کے اس ابلاغ و اظہار کا نام ہے جس نے فطرت کو اپنا وسیلہ بنایا ہو ، مثلاً مصوری اصلاً رنگوں سے کام لیتی ہے ، سنگ تراشی پتھروں سے ، موسیقی اصوات سے ، بہ الفاظ دیگر آرٹ یا فن صورت پزیر (Concrete) ہوتا ہے ۔ ہم اپنے فکر کا ابلاغ و اظہار کسی صورت کے ذریعے ہی کر سکتے ہیں ۔ ادب کی صورت الفاظ ہیں ۔ یہ صورت غیر مادی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ادب بہت پیچ دار اور پر اسرار فن ہے کہ اس کا ذریعۂ اظہار بھی دوسرے وسیلوں کے مقابلے میں نسبتاً لطیف ہے ۔ موسیقی سے البتہ اس کا چولی‌دامن کا ساتھ ہے کہ وہاں بھی اصوات جو وسیلۂ اظہار ہیں ، غیرمادی ہوتی ہیں ۔ صرف یہی نہیں کہ آرٹ صورت پزیر ہوتا ہے بلکہ اس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وجود میں آنے سے پہلے، صورت پزیری سے پہلے ، یعنی دنیاے خارج میں متشکل ہونے سے ماقبل ذہناً موجود ہوتا ہے ، بہ الفاظ دیگر تخیل کے سانچے میں ڈھلتا ہے ۔ اپنی فکر کے صوری ابلاغ و اظہار سے پہلے ہم اپنے ذہن میں ایک تصویر بناتے ہیں ۔ یہی ذہنی تصویر خارجی دنیا میں متشکل ہوتی ہے تو آرٹ کہلاتی ہے ۔ ادیب خیال کو قلم بند کرنے سے پہلے سوچتا ہے اور اپنے سلسلۂ فکر کی ایک تصویر بناتا ہے ۔ شاعر کسی باغ کی تصویر کشی سے پہلے اپنے ذہن میں اس باغ کی تمام رنگینی کو جلوہ گر دیکھتا ہے ۔ تو اب یوں کہا جا سکتا ہے کہ ادب آرٹ ہے اور آرٹ کی دو خصوصیتیں ہیں ؛ صورت پذیر ہے اور تخیل کی تخلیق ہے ۔ ادب کی بھی دو خصوصیتیں ہونی چاہئیں کہ تخیل کے سانچے میں ڈھل کر صورت پزیر ہوا ہو ۔ آرٹ کی دو بنیادی قسمیں ہیں ؛ ایک وہ جس میں افادیت کا پہلو غالب ہوتا ہے اور ایک وہ جس میں جمالیاتی عنصر مکمل طور پر نمایاں ہوتا ہے ۔ جن فنون میں جمالیاتی عنصر یوں نمایاں ہوتا ہے ، ان میں اہم‌ترین مصوری ، رقاصی، موسیقی ، سنگ‌تراشی اور شاعری ہیں ۔ فن تعمیر میں جمالیاتی عنصر بھی ہوتا ہے اور افادی پہلو بھی ۔ بہر حال جن فنون میں جمالیاتی پہلو کاملاً نمایاں ہوتا ہے وہ فنون لطیفہ کہلاتے ہیں ۔ بعض فنون جو افادہ اور جمال کی سرحدوں کے بین بین ہوتے ہیں ، فنون

لطیفۂ اصغر(Minor Fine Art) کہلاتے ہیں ؛ مثلاً کوزہ گری یا قالی باقی ، خطاطی ، تزئین کتب ۔ بعض نقاد تو یہ کہتے ہیں کہ فنون لطیفہ کا مقصد ہی تخلیق حسن ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ بات غلط ہے ۔ فنون لطیفہ کی غایت حسن ہے ، مقصد نہیں ۔ ہو سکتا ہے کہ تصویر بناتے وقت جو محرک عمل پیرا ہو وہ یہ ہو کہ اس تصویر کے بیچنے سے فائدہ ہوگا لیکن اگر تصویر جمالیاتی خوبیوں سے لبریز ہے تو اس بات پر غور کرنا بیکار ہے کہ اس کی تخلیق کے عوامل کیا تھے ۔ مسدس حالی کے بعض ٹکڑے شعری اعتبار سے نہایت بلند پایہ ہیں لیکن کیا کوئی دعویٰ کر سکتا ہے کہ حالی کا مقصد مسدس کہتے وقت تخلیق حسن تھا ۔ اسی طرح اقبال کی بعض نظموں کا محرک یا مقصد تخلیق حسن نہیں لیکن حسن ان میں موجود ہے ۔ تو بات یہاں آ کر ٹھہرتی ہے کہ جہاں حسن موجود ہوگا ، جمالیاتی عنصر نمایاں ہوگا ، فنون لطیفہ وجود میں آئیں گے ، یہ ضروری نہیں کہ ہمیشہ کسی فن پارےکی تخلیق کا مقصد یا محرک تخلیق حسن ہو ۔ حسن کا موجود یا صورت پزیر ہونا کافی ہے ۔

(الف) ادب کا شمار بھی فنون لطیفہ میں ہوتا ہے ، جیسا کہ بہ تصریح لکھا جا چکا ہے ، شاعری کو تو فنون لطیفہ میں نہایت اہم مقام حاصل ہے ۔

اب اس سوال کا جواب دینا ضروری ہے کہ ادبی تخلیق میں (فنی کاوش کی طرح) اس حسن یا جمال کا عنصر کہاں پایا جاتا ہے جو فنون لطیفہ سے مخصوص ہوتا ہے ۔

اس سوال کا تفصیلی جواب تو اسلوب کے مباحث کے سلسلے میں دیا جائے گا (کیوں کہ وہیں بحث ہوگی کہ انداز نگارش کی صفات جمالی کون کون سی ہیں اور ان کا باہمی ربط کیا ہے) ۔ لیکن یہاں صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ حسن اصلاً شکل سے ، پیکر سے ، انداز نگارش سے اور ہیئت سے تعلق رکھتا ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ ہمیشہ صورت پزیر ہوتا ہے ۔ فکر مجرد کی شکل میں فنی حسن کا تصور کبھی نہیں کیا جا سکتا ۔ پھر حسن کے مدارج نہیں ہوتے ، یہ ایک صفت مطلق ہے ، یا موجود ہوتی ہے یا موجود نہیں ہوتی ۔ آرٹ کی تمام تخلیقات ، تمام ادبی شہ پارے حسن کے اعتبار سے یکساں ہوتے ہیں ۔ البتہ معانی کے

اعتبار سے ان میں اختلاف ہوتا ہے ؛ کہیں معانی بلند اور لطیف ہوتے ہیں ، کہیں معمولی اور پست ۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں شعر بہت اچھا ہے اور فلاں شعر اس کے مقابلے میں کم اچھا ہے تو ہماری مراد یہ نہیں ہوتی کہ پہلے شعر میں جمالیاتی عنصر زیادہ ہے اور دوسرے میں کم کہ فنی جمال اور فنی حسن تو نام ہی تکمیل کا ہے ؛ ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ رفعت مطالب یا عظمت معانی کے اعتبار سے پہلا شعر بلندتر مقام رکھتا تھا ۔ واضح ہوا کہ شعر کی عظمت ، ادب کی عظمت ، معانی کی عظمت ، لطافت اور بلندی کی نسبت سے متعین ہوتی ہے۔ حسن ہرفن پارے میں موجود ہوتا ہے اور بالکل یکساں طور پر موجود ہوتا ہے ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ لفظ اور معنی ، پیکر اور مغز ، ہیئت اور مطلب ایک دوسرے سے مربوط و مشروط ہوتے ہیں لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ادبی فن پاروں کی عظمت معانی کی نسبت سے متعین ہوتی ہے ، الفاظ کے حسن سے نہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہیئت کا ، پیکر کا حسن تو ہر فن پارے کی لازمی صفت ہے ؛ وہ موجود ہوگی تو پھر یہ دیکھا جائے گا کہ معانی و مفہوم کے اعتبار سے اس فن پارے کا کیا مقام ہے ۔ ظاہر ہے کہ معانی بلند اور لطیف بھی ہوتے ہیں اور معمولی اور پست بھی ۔ اگر کسی اد. تخلیق میں معانی نہایت معمولی اور پست ہوں گے تو اس کی ہیئت کتنی ہی حسین و جمیل کیوں نہ ہو ، اسے عظمت کبھی حاصل نہ ہو سکے گی ۔ اب چونکہ ادب سے مراد ہمیشہ اچھا ادب ہوتی ہے ، ہم ادب کی یہ تعریف کر سکتے ہیں کہ ادب ان تحریروں کو کہتے ہیں جن کے معانی میں یک گونہ رفعت و عظمت ہو اور جن کا اسلوب فنکارانہ حسن کا حامل ہو ۔

یہ سوال کہ معانی میں کتنی بلندی اور رفعت ہو کہ کوئی تخلیق ادب کے دائرے میں داخل ہو جائے ، بہت الجھا ہوا ہے ۔ صرف نقاد کا ذوق سلیم اس بات کا فیصلہ کر سکتا ہے کہ ادبی تخلیقات میں عظمت اور رفعت کا کم سے کم درجہ کیا ہونا چاہیے ؛ اس معیار معنوی سے کوئی تصنیف فر و تر رہے گی تو لاکھ حسین ہو، ادب کے دائرے میں داخل نہ ہوگی ۔ دوسری طرف معانی میں لاکھ عظمت ، بلندی اور لطافت موجود ہو ، اگر اسلوب نگارش فنی حسن و جمال سے معرا ہے تو ایسی تخلیق کبھی ادبی کاوش کہلانے کی مستحق نہ

سمجھی جائے گی ۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ وہ تمام تحریریں ادب کے دائرے میں داخل سمجھی جائیں گی جن کے مطالب کو ذوق سلیم معیاری تصور کرے گا اور جن کا اسلوب نگارش صناعانہ اور فنکارانہ ہوگا کہ حسن صنعت یا فن کی صفت لازم ہے ۔

جہاں تک ادب کے موضوعات کا تعلق ہے ، نقاد متفق الکلمہ ہو کر کہہ چکے ہیں کہ ان کی تحدید یا تعیین ناممکن ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض موضوعات ایسے ہوتے ہیں کہ صرف بہت بڑے فنکار ہی انہیں نبھا سکتے ہیں ، لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ فنکار کی شخصیت اتنی پر اسرار اور اس کی تخلیقی قوتیں اتنی بے پناہ ہوتی ہیں کہ کوئی شخص یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ فلاں موضوع ادبیات کے دائرے سے خارج ہے ۔ کوئی نقاد یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ ادیب کو کس کس موضوع میں وہ عناصر مل جائیں گے جن کو تخیل کے سانچے میں ڈھال کر اور جذبے میں سمو کر وہ ادب تخلیق کر سکے گا ۔ فنکار کی نظر عام آدمیوں کی نسبت زیادہ تیز بیں اور دور رس ہوتی ہے اور وہ حسن کا سراغ لگاتے ہوئے ایسی ایسی دنیاؤں میں جا نکلتا ہے جہاں معمولی انسانوں کا گزر ناممکن ہے ۔ جوہر قابل نے یا فنکار نے انتقاد کے نظریات کو اور تصورات و افکار کو اتنی بار جھٹلایا ہے اور انتقاد کی خود ساختہ پابندیوں کا اتنی بار منہ چڑایا ہے کہ یہ کہنا خطرے سے خالی نہیں کہ فلاں موضوع میں کوئی ادبی دل کشی پیدا نہ ہوسکے گی ۔ مثال کے طور پر جو لوگ اس بات کے قائل ہیں کہ اخلاقی اقدار کی تبلیغ کبھی شعر کا موضوع نہیں بن سکتی ، وہ سعدی کی گلستان اور بوستان پڑھ کر اپنے نظریے میں ترمیم کرنے پر مجبور ہوں گے ۔ گلستاں میں ایک مقام پر مسئلۂ زیر بحث یہ ہے کہ کفایت شعاری اور جزرسی اچھی چیز ہے ، انسان کو ہمیشہ محتاط زندگی بسر کرنی چاہیے تاکہ کوئی نازک وقت آن پڑے تو روپے کی کمی نہ ہو ۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ کفایت شعاری کی تبلیغ شاید ادیبانہ انداز میں نہ ہو سکے ، لیکن سعدی نے اس تبلیغ کے لیے جو پہلو اختیار کیا ہے ، وہ ملاحظہ ہو کہ تبلیغ خالص شعر کے دائرے میں داخل ہو گئی ہے :

چو دخلت نیست خرج آہستہ تر کن   کہ می گفتند ملاحاں سرودے

اگر باراں بہ تابستاں نبارد ، بسالے دجلہ گردد خشک رودے

صحبت کے اثر پر سعدی کا یہ قطعہ ضرب‌المثل بن چکا ہے :

گلے خوشبوئے در حمام روزے فتاد از دست محبوبے بدستم
بدو گفتم کہ مشکی یا عبیری کہ از بوئے دلاویز تو مستم
بگفتا من گل ناچیز بودم ولیکن مدتے با گل نشستم
جمال ہمنشیں در من اثر کرد وگرنہ من ہماں خاکم کہ ہستم

اس قطعے کی آفاقیت ملاحظہ فرمائیے کہ صحبت کے اثر کو اب اصطلاح میں جمال ہمنشیں کہا جاتا ہے ۔

اس طرح اقبال کے کلام میں نہایت دقیق تعقلات و افکار نے شعری قالب اس خوبصورتی سے اختیار کیا ہے کہ فنکار کی حیرت انگیز ، قدرت اظہار دیکھ کر انتقادی نظریات کے ناقص اور نامکمل ہونے کا شدید احساس ہوتا ہے ۔ یہ تعقل کہ اسلام میں وطنیت کا وہ مغربی تصور نہیں ہے جو کسی خاص خطۂ زمین کو کسی نسل یا قوم کا وطن قرار دیتا ہے اور یوں انسان کے خود ساختہ بتان وہم و گماں میں ایک اور بت کا اضافہ کرتا ہے ، نہایت دقیق اور فلسفیانہ ہے ۔ اس مضمون کے سررشتے ایک طرف مسلم سیاست سے مربوط ہیں تو دوسری طرف فقہ اسلامی سے ؛ اس کے باوجود اقبال نے اس مضمون کو اس خوبی سے شعر کے قالب میں ڈھالا ہے کہ باید و شاید ۔ مثلاً:

نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے
رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک
ترا سفینہ کہ ہے بحر بے کراں کے لیے

درویش خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند

چپ رہ نہ سکا حضرت یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

بات وہیں آ کر ٹھہرتی ہے کہ ادب کے موضوع بے کراں اور غیر محدود ہیں۔ عظیم المرتبت فنکار، صناعانہ حسن کی جستجو میں نکلتا ہے تو ایسی ایسی منازل سے گزرتا ہے کہ عام انسان ان کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔

ارباب صوفیہ نے وحدت وجود کے دقیق مسئلے کو جو خوبصورت، دل پزیر اور دل افروز شعری جامہ پہنایا ہے، وہ اپنی مثال آپ ہے۔ عطار سے لے کر درد اور غالب تک اس موضوع پر کہ نہایت دقیق فلسفیانہ نکات کو محیط ہے، بے شمار اشعار کہے گئے ہیں اور ان میں بعض اشعار تو ایسے ہیں کہ سنتے ہی دل میں اتر جاتے ہیں:

غالب کی دو مشہور غزلوں کے ان اشعار پر غور فرمائیے گا:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود ۔ پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں ۔ غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکن زلف عنبریں کیوں ہے ۔ نگۂ چشم سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں ۔ ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

اور درد کا یہ مطلع کس قیامت کا ہے:

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا ۔ تو ہی آیا نظر، جدھر دیکھا

خدا اور انسان کے ربط باہمی کے متعلق بیدل اور فانی کے یہ اشعار بھی شنیدنی ہیں:

نسخہ‌ها در بغل و فہم محال ۔ جلوہ‌ها در نظر و دیدن نیست
بیدل آں گوہر نایاب سراغ ۔ بہ محیطے ست کہ پرسیدن نیست

دعویٰ[1] یہ ہے کہ دوریٔ معشوق ہے محال
مطلب یہ ہے کہ قرب نہیں اختیار میں

کچھ لوگ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ ادب کا موضوع انسان ہے اور بس، یعنی عالم انسانیت اور اس کے متعلقہ کوائف ۔ آرنلڈ نے جو ادب کی تعریف کی تھی کہ یہ انتقاد حیات ہے، تو اس کا مطلب یہی تھا کہ ادب صرف ان موضوعات سے بحث کرتا ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ انسانی زندگی سے مربوط ہیں ۔ مان لیجیے کہ یہ دعویٰ درست ہے کہ ادب کا موضوع انسان ہے اور اس کا منطقی تجزیہ کیجیے تو آخر بات یہیں آ کر ٹھہرے گی کہ دنیا کی کوئی چیز ایسی نہیں جو ادب کا موضوع نہ بن سکے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان جس دنیا میں رہتا ہے اس دنیا سے اس کے روابط بھی ادب کا موضوع بن سکتے ہیں اور بنتے ہیں؛ بدیں اعتبار کوئی بھی چیز ایسی نہیں جسے ادیب چاہے تو اسے اپنے ادب کا موضوع نہ بنا سکے ۔ یہ کہنا البتہ درست ہوگا کہ ادب کے موضوعات جتنے انسانی زندگی سے قریب تر ہوں گے اتنے ہی انسان کے لیے زیادہ اہم ہوں گے اور اسی اعتبار سے ادبی تخلیقات میں عظمت اور رفعت پیدا ہوگی ۔

بالعموم نقادوں نے ادب کے موضوعات کو چھ بنیادی شقوں میں تقسیم کر دیا ہے:

(۱) خدا اور انسان سے اس کا تعلق ۔
(۲) روحانی دنیا اور اس کے کوائف ۔
(۳) انسان ۔
(۴) انسانی زندگی اور تمام متعلقہ کوائف ۔
(۵) فطرت (مظاہر اور مناظر) اور انسان کا فطرت سے تعلق ۔
(۶) آرٹ یا فن ۔

ادبی تخلیقات کی دو بنیادی اصناف نظم و نثر ہیں ۔ بعض لوگ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ یہ تقسیم سطحی اور بے معنی ہے کیونکہ اس کا تعلق صرف

۱۔ یہ شعر بھی سن لیجیے:
تجھ سے مخفی ہے جو مجھ پر گزری　　تو قریب رگ جاں رہتا ہے

ظاہری ہیئت سے ہے ، مغز اور مطلب سے اس تقسیم کا کوئی تعلق نہیں۔ یہ درست ہے ۔ تقسیم کا محور واقعی ظاہری ہیئت ہی ہے لیکن واضح رہے کہ ظاہری ہیئت کا اختلاف بعض اوقات نہایت معنی خیز اور اہم ہوتا ہے ۔ مثال کے طور پر فنون لطیفہ کا اختلاف بیشتر ظاہری ہیئت ہی کا ہے ، غایت تو سب کی ایک ہی ہے ؛ باقی رہی یہ بات کہ ادب کی ایسی اصناف ہیں جو منظوم بھی ہوتی ہیں اور منثور بھی ، تو اس سے اصل مسئلے کی نوعیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا ۔ ہم ادب کو کسی طرح ہی تقسیم کیوں نہ کریں ، کچھ اصناف ضرور ایسی رہیں گی جو ہماری طبقہ بندی اور تقسیم کو کسی طرح قبول نہیں کریں گی (اس کی توضیح آگے آتی ہے) ۔

یہ جو اصلاً ادب کی تقسیم نظم اور نثر میں کی گئی ہے ، تو یہ صرف سودمند ہی نہیں بلکہ اس سے اس رمز کا بھی سراغ ملتا ہے کہ بالعموم انسان نے اپنے لطیف ، نفیس اور دقیق جذبات کے اظہار کے لیے ایک صنف کو یعنی نظم کو اور نسبتاً معمولی افکار و تصورات کے اظہار کے لیے دوسری صنف کو یعنی نثر کو ابلاغ و اظہار کا ذریعہ بنایا ہے ۔ بعض ذہنی کاوشیں طبعاً نظم کے قالب میں ڈھلنا چاہتی ہیں ، مثال کے طور پر واردات عاشقی گویا اس بات کی مقتضی ہیں کہ ان کی لطیف صورت کو نظم کے سانچے میں ڈھالا جائے ۔ یوں ناولوں اور افسانوں اور داستانوں میں بھی عشق اور محبت کے کوائف سے بحث کی جاتی ہے لیکن کسی کو اس سے انکار نہ ہوگا کہ نظم اور غزل کی مینا میں یہ شراب دو آتشہ ہو جاتی ہے ۔ اس کے مقابلے میں فنکار چاہے تو ناول یا افسانہ نظم میں لکھ سکتا ہے لیکن افسانے یا ناول کی تکنیک طبعاً اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ اسے نثر کے سانچے میں ڈھالا جائے ، یہی وجہ ہے کہ ناول اور افسانے نظم میں کوئی لکھتا ہی نہیں ، اگرچہ لکھنے کو کوئی چیز مانع نہیں ہے ۔ منظوم داستانیں البتہ موجود ہیں ۔

مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ روح انسانی کے لطیف ترین احساسات اور ذہن کے دقیق ترین افکار و تصورات جہاں وہ جذبے میں سموئے ہوئے ہوں ، نظم ہی کے سانچے میں ڈھالے جاتے ہیں ۔ نظم میں آہنگ اور وزن ہوتا ہے اور لطیف افکار و تصورات طبعاً اپنے اظہار کے لیے آہنگ اور

نغمے کا تقاضا کرتے ہیں۔ انسان کے دل میں جو شدید جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ گیتوں ہی کے روپ میں ظاہر ہوتے ہیں (یہاں تک کہ ایک ایسا مقام آجاتا ہے جہاں خاموشی ہی حد بلاغت سمجھی جاتی ہے) ۔ آہنگ در اصل موسیقی کا جزو لازم ہے اور ادب نے موسیقی ہی سے یہ جزو مستعار لے کر اپنے لطیف ترین تصورات کو موزوں اور متناسب الفاظ کا جامہ پہنایا ہے۔

ادب کی ظاہری ہیئت سے قطع نظر کر لیجیے تو اس کی مختلف اصناف کا تعین عوامل تخلیق یا محرکات تخلیق کے اعتبار سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مغرب کے نقادوں نے بہت موشگافیاں کی ہیں لیکن اس پر کم و بیش اتفاق ہے کہ (مغرب کے اسلوب انتقاد کا ذکر ہو رہا ہے) ادب کی تمام اصناف کم و بیش مندرجہ ذیل محرکات کی تخلیق ہوتی ہیں:

(الف) تحریک داخلی (Subjective) : فنکار طبعاً چاہتا ہے کہ اپنی ذاتی واردات اور تجربات کا ابلاغ و اظہار کرے۔

(ب) تحریک بیانی : انسان طبعاً داستانیں اور رومان بیان کرنے کا شائق ہوتا ہے۔ اسی شوق کا اظہار حماسہ ہائے ملی اور طویل داستانوں اور رومانوں کی صورت میں ہوتا ہے۔

(ج) تحریک تمثیلی : جہاں انسان اپنے واردات اور تجربات بیان کرنے کا شائق ہوتا ہے وہاں اسے دوسرے انسانوں کی زندگی سے بھی دلچسپی ہوتی ہے کہ ناول، ڈرامے، افسانے اسی تحریک تمثیلی کا نتیجہ ہوتے ہیں کہ ان کے ذریعے فنکار اپنی نوع کی زندگی تمثیلات کے ذریعے پیش کرتا ہے۔

(د) تحریک وصفی : انسان دنیائے خارج میں جو کچھ دیکھتا ہے یا جن چیزوں سے اپنے خیال کی دنیا کو آباد کرتا ہے، طبعاً یہ چاہتا ہے کہ ان کی حقیقت دوسروں کے ذہن نشین کرائی جائے اور کوائف و اشیاء کی تصویر کشی کی جائے۔ بعض نقاد یہ کہتے ہیں کہ وصف (یا Description) سے ادب کی کوئی خاص صنف مربوط نہیں بلکہ ہوتا یہ ہے کہ جہاں ضرورت پڑتی ہے پہلی تین اصناف ادب کی تخلیق کے سلسلے میں فنکار وصف سے بھی کام لیتا ہے۔ یہ بات کسی حد تک درست ہے لیکن بعض ادبی تخلیقات ایسی ہیں جو خالصتاً اسی تحریک کا نتیجہ ہیں؛ مثلاً سیر و سیاحت کی داستانیں،

دوسرے ملکوں کے رسوم و رواج کی تصویر کشی وغیرہ[1] - بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ خالص وصفی ادب کم ملتا ہے اور بیشتر یہ ہوتا ہے کہ فنکار اپنی قوت بیان یا قوت وصف سے کسی اور صنف ادب کی تخلیق میں کام لیتا ہے - پہلے لکھا جا چکا ہے کہ مغرب کے نقادوں نے اس سلسلے میں بہت موشگافی سے کام لیا ہے ، اس کے باوجود اصناف ادب کی کوئی ایسی طبقہ بندی وجود میں نہیں آئی جو مکمل تعریف کی طرح جامع اور مانع ہو - بعض اصناف ادب میں تمثیلی اور بیانی دونوں پہلو دکھائی دیتے ہیں ، البتہ کہیں کہیں تمثیلی پہلو زیادہ غالب ہوتا ہے - بعض اصناف ادب میں جو اصلاً تمثیلی ہیں ، داخلی واردات کا مؤثر بیان بھی ملتا ہے - مختصر یہ کہ اصناف ادب کا مکمل اصطفاف (Classification) ممکن نہیں ہے - اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان کا ذہن دائماً لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی کیفیات سے دو چار ہوتا رہتا ہے - محرکات تخلیق آپس میں اس طرح ملے ہوئے اور مربوط ہوتے ہیں کہ یہ دریافت کرنا دشوار ہوتا ہے کہ کسی خاص ادبی تخلیق کا اصلی اور بنیادی محرک کیا ہے -

راقم‌السطور مغرب اور مشرق کی طبقہ بندیوں پر غور کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ اصلاً ذوق تخلیق کی تین بنیادی صورتیں ہیں :

(الف) ذوق داستان سرائی -

(ب) ذوق خود نمائی -

(ج) ذوق بزم آرائی -

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کے سلسلے میں تقدم زمانی بہ‌قطع و یقین روماسوں کو ، پرانی داستانوں کو اور ان طویل منظوم کہانیوں کو حاصل ہے جنھیں اصطلاح میں حماسہ‌ہاے ملی یا ایپک (Epic) کہتے ہیں - اس کی وجہ ظاہر ہے ؛ کہانی سننے کا شوق فطرتاً انسان میں ودیعت کیا گیا ہے - ظاہر ہے کہ جہاں کسی چیز کی مانگ ہوگی وہاں اس چیز کے

۱- کچھ نقادوں نے ایک اور بنیادی محرک کا ذکر بھی کیا ہے ، یعنی اپنے افکار و تصورات اور جذبات و واردات کو صناعانہ طور پر صورت پذیر کرنے کا ذوق -

مہیا ہونے کے سامان بھی بہم ہو جائیں گے ۔ انسان داستانیں سننے کا شائق تھا ، داستان گو پیدا ہوئے ؛ غالباً پہلے پہل یہ ہوا ہوگا کہ پراتم بڈھوں نے نوجوانوں کا لہو گرمانے کے لیے اپنی نسل ، اپنے قبیلے یا اپنی قوم کی درخشاں کہانیاں سنائی ہوں گی ۔ گزرا ہوا زمانہ یوں بھی انسان کو پیارا معلوم ہوتا ہے ۔ پھر جب عقیدت نے گزرے ہوئے زمانے کی داستانوں کو مبالغے کے رنگ و روغن سے چمکایا ہوگا تو ظاہر ہے کہ سننے والوں کو بڑا لطف آیا ہوگا ۔ ہم بہ آسانی تصور کر سکتے ہیں کہ پرانے وقتوں میں قبیلے کے لوگ فرصت کے وقت مل بیٹھتے ہوں گے اور کوئی سخن‌سرا جو زبان کی شیرینی کی بنا پر ممتاز معلوم ہوتا ہوگا ، اپنی قوم کے کارناموں کی داستان چھیڑ دیتا ہوگا ۔ ان داستانوں میں بہادری اور شجاعت کے ساتھ ساتھ عشق اور محبت کا بیان بھی لازماً ہوتا ہوگا اور بہ‌تدریج داستان در داستان کا سا رنگ پیدا ہو جاتا ہوگا ۔

کہانی کہنے کا یہی وہ مرحلہ ہے جہاں تخلیقی فنکار نمودار ہوتا ہے ۔ وہ تمام پرانی داستانوں اور افسانوں کو جمع کرتا ہے ، انھیں ایک لڑی میں پروتا ہے ، تخیل سے کام لے کر نئے کردار تخلیق کرتا ہے اور آخر پرانی داستانوں اور افسانوں کو ملا کر ایک نئی فنی صورت بخشتا ہے جو اس کی شعوری کوششوں کا نتیجہ ہوتی ہے ۔ حماسۂ ملی یا ایپک اسی طرح وجود میں آتا ہے ۔ مغرب کی متعلقہ داستانوں سے قطع نظر کر لیجیے اور فردوسی کے ''شاہنامہ'' کی تخلیق پر غور کیجیے تو یہ نکتہ روشن ہوگا کہ فردوسی نے شعوری طور پر ان تمام قدیم داستانوں کو جو بکھری پڑی تھیں اور جو ایران قدیم کی عظمت و رفعت کی تصویر دکھاتی تھیں ، ایک لڑی میں پرو دیا ۔ کچھ داستانیں کتابوں میں درج تھیں ، کچھ موبدوں کو ازبر تھیں ، کچھ عوام کو یاد تھیں ، کچھ مذہبی صحیفوں میں پائی جاتی تھیں ؛ فردوسی نے ان تمام ماخذوں[1] کو کھنگال کر ایران قدیم کی ثقافت ، تمدن ، تہذیب اور متعلقہ کوائف کی ایسی دل نشیں تصویر کھینچی کہ آج تک اپنی نظیر آپ

۱- تاریخ ادبیات در ایران ۔ ذبیح اللہ صفا ۔ فردوسی پر چار مقالے ۔ محمود شیرانی ، مجلہ مہر ، (فردوسی کے جشن ہزار سالہ سے مربوط اشاعت) ۔

تصور کی جاتی ہے اور دنیا کے حماسہ ہائے ملی میں بہت بلند مقام رکھتی ہے۔ تو اب یوں کہنا چاہیے کہ ذوق داستان سرائی کی قدیم ترین اور عمدہ ترین صورت حماسۂ ملی یا ایپک ہے۔ حماسۂ ملی کے مطالب اس بات کا تقاضا کرتے ہیں کہ ہمیشہ منظوم ہوں تاکہ انسان کے لطیف ترین اور دقیق ترین تصورات و افکار کو موزوں اور مناسب الفاظ کا جامہ پہنایا جا سکے۔

حماسۂ ملی کے سلسلے میں یہ بات ملحوظ خاطر رہنی چاہیے کہ نقادوں نے اس کی دو قسموں کا سراغ دیا ہے؛ ایک تو حماسۂ اصلی (True or Primitive Epic) اور دوسرے حماسۂ فنی یا حماسۂ جدید (Modern Epic or Epic of Art)۔ نقاد باتفاق آرا یہ کہتے ہیں کہ حماسۂ اصلی در اصل کسی قوم یا کسی نسل کے اجتماعی ذہن کی تخلیق ہوتا ہے۔ حماسہ برابر کہانیوں اور داستانوں کی صورت میں نشو و نما پاتا رہتا ہے، یہاں تک کہ کوئی عظیم‌المرتبت فنکار تمام پرانی کہانیوں کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے اور شعوری طور پر داستان کے تمام عناصر میں ربط پیدا کرتا ہے۔ حماسۂ اصلی صنمیات سے بہت مواد مستعار لیتا ہے۔ مافوق الفطرت عناصر سے بھی خوب کام لیتا ہے۔ تاریخ کے خشک واقعات کی بجائے عقائد اور افسانوی واقعات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ حب‌الوطنی، شجاعت، بلند ہمتی اور حریت کا احترام اس کی بنیادی قدر ہوتی ہے۔ انداز تحریر نسبتاً سادہ، تصنع سے خالی اور غیر معمولی آرائش سے معرا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف حماسۂ جدید یا حماسۂ فنی میں صنعت گری قدم قدم پر نمایاں دکھائی دیتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ فنکار نے واقعات کے ایک خاص سلسلے کو نظم کرنے کے لیے انتخاب کیا ہے۔ اسے افسانوی مواد بوجوہ کم ملا ہے، تخلیق زیادہ کرنا پڑا ہے۔ عشق و محبت اور شجاعت و تہور کی داستانیں حماسۂ فنی میں بھی موجود ہوتی ہیں لیکن ان میں وہ خلوص کی گہرائی اور احساس کی صداقت نہیں ہوتی جو حماسۂ اصلی میں بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ فنکار کسی طویل داستان کے ایک ٹکڑے کو حماسے کی شکل عطا کرتا ہے؛ مثلاً آرنلڈ کی انگریزی نظم ''رستم و سہراب'' ایک طویل داستان کے ایک جزو کے تفصیلی بیان پر مشتمل ہے۔ انگریزی میں ملٹن کی تصنیف

"فردوس گم گشتہ" حماسۂ فنی کی بڑی عمدہ مثال ہے ۔ فارسی میں نظامی کی بعض مثنویاں مثلاً "ہفت‌پیکر" اور "سکندر نامہ" اس صنف ادب کی نہایت عمدہ مثالیں ہیں ۔ "سکندر نامہ" میں اگرچہ داستان کا ہیرو غیر ایرانی ہے لیکن افسانوی ادب اسے ایرانی نژاد ماننے پر مصر ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ سکندر کی فتوحات کی داستان گویا ایک اولوالعزم اور شجاع ایرانی ہی کے ہاتھوں ایک دوسرے ایرانی دودمان کی بربادی کی داستان ہے ۔ "ہفت پیکر" میں بہرام گور کے افسانوی معاشقے اور اس کی مہمات درج ہیں ۔ اور یہ بہرام شاہنامہ کا ایک کردار ہے ۔ بہ‌الفاظ دیگر جس طرح آرنلڈ نے رستم و سہراب میں ایک طویل داستان کے پارہ کو حماسے کی صورت دی تھی ، نظامی نے بھی فردوسی کے شاہنامے کے ایک کردار کے کوائف کو حماسۂ فنی کی صورت میں قلم بند کیا ہے ۔ ملٹن ہو یا آرنلڈ ، خسرو ہو یا نظامی (امیر خسرو کی بعض مثنویوں میں بھی حماسہ ہائے فنی کا سا رنگ ہے)، بہر حال ان میں سے ہر ایک آرائش کلام کو ، صنعت‌گری کو اور پر تکلف اسلوب نگارش کو بیان کی سادگی پر ترجیح دیتا ہے ۔

اردو میں حماسۂ ملی تو قطعاً نہیں لکھا گیا البتہ انیس اور دبیر کے مرثیے صورت اور معنی کے اعتبار سے حماسۂ فنی کے بہت قریب نظر آتے ہیں ۔ اس میں تو قطعاً کوئی شک نہیں کہ مرثیہ (اس اصطلاحی معانی میں جو انیس اور دبیر کے مرثیوں سے مخصوص ہے) ذوق داستان سرائی کی تخلیق ہے ۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ مرثیوں میں خاص طور پر دبیر اور اس کے دبستان کے مرثیوں میں آرائش کلام کو اور اسلوب نگارش کے تکلف کو بڑا دخل ہے ۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ امام حسین کی شہادت کا واقعہ جو ان مرثیوں کا موضوع ہے ، اسلامی ثقافت کی نشو و نما میں ایک خاص مقام رکھتا ہے اور اس واقعے کے ادبی اور سیاسی اثرات بہت گہرے اور اہم ہیں ؛ البتہ یہ دعویٰ کرنا مشکل ہے کہ انیس اور دبیر کا مرثیہ بالکل صحیح معنی میں حماسۂ فنی ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں خلوص اور تمثیلی پہلو بھی بہت نمایاں دکھائی دیتا ہے ۔ اس اعتبار سے بعض نقادوں نے یہ کہا ہے کہ مرثیہ ، بیانیہ اور تمثیلیہ تخلیقات کے بین بین ایک نئی چیز ہے جو اردو سے مخصوص ہے ۔ پہلے اس بات کی تصریح کی جا چکی ہے کہ اصناف ادب کی

ایسی طبقہ بندی ناممکن ہے جو مکمل تعریف کی طرح جامع اور مانع ہو۔ مرثیہ اس کی بہت اچھی مثال ہے ۔ اس کا محرک اصلاً ذوق داستان سرائی ہے ۔ لیکن اس میں ڈرامائی یا تمثیلی عنصر بھی بہت نمایاں ہے اور اس اعتبار سے مرثیہ جزواً (جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا) ذوق بزم آرائی کی تخلیق بن جاتا ہے[1]۔

اگرچہ ذوق داستان سرائی کی عمدہ ترین اور دل نشیں ترین مثال حماسہ ہے لیکن جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے ، طویل منظوم داستانیں بھی اسی صنف ادب کے دائرے میں شامل سمجھی جاتی ہیں ۔ شرط یہ ہے کہ داستانوں میں کہانی کا سا تسلسل ہو ، کرداروں کا تشخص ہو اور مطالب اور معانی میں یک گونہ رفعت و عظمت کا پہلو موجود ہو ۔ اردو میں ایسی منظوم داستانوں کی کمی نہیں ہے ۔ دکنی شعرا کی بعض مثنویاں قریب قریب حماسۂ فنی کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے ۔ بعض منظوم داستانوں کی صف میں

---

۱ - پروفیسر شبلی نے ایپک کا ترجمہ رزمیہ کیا ہے جو قابل اعتراض نہ تھا اگر سیاق و سباق سے وہ یہ بھی ظاہر نہ کرتے کہ ایپک میں جنگ و جدل کو یا حرب و ضرب کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے ۔ ان کے خیال میں بہ ظاہر رزمیہ وہ نظم ہے جس میں خوف ناک لڑائیاں اور ہیبت ناک جنگ و جدل کی تصویر کشی کی گئی ہو ۔ یہ بات بالبداہت غلط ہے ۔ نہ تو ایپک کے اصطلاحی معانی پر اس کی پرچھائیں پڑی ہے، نہ لغوی معانی سے اس کا کوئی تعلق ہے ۔ اصطلاحی معانی سے تو کافی تفصیلی بحث ہو چکی ہے ، باقی رہے لغوی معانی تو اس سلسلے میں اتنا لکھنا کافی ہے کہ ایپک اسم صفت ہے ۔ اس کا مادہ یونانی کلمہ epos ہے اور اپوس کے معنی ہیں ''لفظ''۔ رفتہ رفتہ ایپک ایسے الفاظ کا مجموعہ قرار پایا جن میں ایک کہانی ہو (ظاہر ہے ، کہانی زبانی سنائی جائے یا لکھی جائے ، لفظوں کے استعمال سے مفر نہیں) بہ تدریج اس کے معانی وہ کہانی ہو گئے جو نظم میں لکھی جائے اور جس کا محرک ذوق داستان سرائی ہو ۔ اس سلسلے میں شپلے نے 'لغات ماخذ الفاظ' (فلاسفیکل لائبریری نیویارک) میں جو داد تحقیقات دی ہے اس کا اعتراف نہ کرنا ظلم ہے ۔

شمار کی جاسکتی ہیں ۔ اردو کی طویل منظوم داستانوں میں میر حسن کی مثنوی ''بے نظیر'' اور پنڈت دیا شنکر کی مثنوی ''گلزار نسیم'' کا مقام بہت بلند ہے ۔

ظاہر ہے کہ ذوق داستان سرائی یا تحریک بیانی نثری تخلیقات کا روپ بھی دھارتی ہے ۔ مغرب کے ایسے رومانوں اور داستانوں کی کمی نہیں جن سے کسی قوم یا کسی عہد کے ثقافتی مزاج اور کوائف کا سراغ ملتا ہو ۔ مثلاً جو کہانیاں شاہ آرتھر کی مہمات سے مربوط ہیں ، وہ شجاعت اور اولوالعزمی کے کارناموں پر مشتمل ہیں اور نہایت عمدہ رومان سمجھی جاتی ہیں ۔ ان نثری رومانوں یا داستانوں میں بھی کم و بیش وہی اخلاقی اقدار ملحوظ رہتی ہیں جن کا ذکر حماسہ ہائے ملی کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے ۔ اردو میں اور فارسی میں طویل نثری داستانوں اور رومانوں کی کوئی کمی نہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان سرائی مشرق کا خاص فن ہے ۔ سنسکرت کے مشہور افسانوی مجموعے ''کتھا سرت ساگر'' میں بہت سی طویل داستانیں اور رومان موجود ہیں ۔ اسی طرح قدیم فارسی ادب میں ہزار داستان رومانوں اور داستانوں ہی پر مشتمل تھی ۔ بعض نقادوں کا بیان ہے کہ 'الف لیلہ' کی پرانی داستانیں فارسی سے عربی میں آئی ہیں اور پھر ان پر عربی مصنفوں نے اپنی ثقافت کا رنگ و روغن چڑھا کر انہیں خاص اپنا مال بنا لیا ہے ۔ داستانوں کی یہ ایک خصوصیت تھی کہ اکثر و بیشتر مصنف کا نام دریافت نہ ہو سکتا تھا ۔ 'ہزار داستان' اور 'الف لیلہ' کا یہی عالم ہے ۔ اردو میں کچھ داستانیں اور رومان تو فارسی اور عربی سے آئے اور کچھ یہاں کے فنکاروں نے تخلیق کیے ۔ اردو کی نثری داستانوں اور رومانوں میں داستان امیر حمزہ بہت مشہور ہے جسے مختلف فنکاروں نے مکمل کیا ہے ۔ اس داستان سے جو ضمنی داستانیں نکلی ہیں انہیں حماسۂ فنی کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے مثال کے طور پر 'طلسم ہوشربا' قدیم رومان کا فنی روپ ہے کہ اس میں امیر حمزہ کی طویل زندگی کے ایک پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے ۔ ذوق داستان سرائی سے جو اصناف وجود میں آتی ہیں ان کی کیفیات مندرجہ ذیل شجرے سے ظاہر ہوں گی :

ذوق داستان سرائی

تخلیقات منظوم :

(الف) حماسۂ ملی

ایلیڈ ، اوڈیسے ۔
مہابھارت ۔
شاھنامہ ۔

(ب) حماسۂ فنی :
فردوس گم گشتہ (ملٹن)
سکندر نامہ (نظامی) ، ھفت پیکر (نظامی) ۔
اردو مرثیہ (اصطلاحی معنی میں) (خصوصاً انیس اور دبیر کے مرثیے لیکن ملحوظ رھنا چاھیے کہ مرثیے کی تخلیق میں ذوق داستان سرائی کے علاوہ اور بھی عناصر شامل ھیں ، ان کا ذکر آگے آتا ھے) ۔

(ج) منظوم داستانیں اور رومان :
کنٹربری ٹیلز (چاسر) ۔
مثنوی گلزار نسیم ۔
مثنوی بدر منیر ۔

ان منظوم داستانوں کے عوامل تخلیق میں بھی ذوق داستان سرائی کے علاوہ دیگر عناصر کی آمیزش ھے ؛ مثلاً وصف اور تمثیلی پہلو بھی روشن ھیں اس لیے بعض نقادوں نے یہ دعویٰ کیا ھے کہ اردو میں مثنوی در اصل ڈرامے یا تمثیل کی قدیم شکل ھے۔ اب یہ عجیب اتفاق ھے کہ اردو کی پہلی تمثیلی منظوم تھی ، یعنی اندر سبھا ۔ یہ تو کہنا مشکل ھے کہ یہ صحیح معنوں میں اوپیرا تھی لیکن اس کی تکنیک اوپیرا سے بہت قریب ھے ۔

تخلیقات منثور :

رومان اور داستانیں

شاہ آرتھر اور اس کے ارکان بارگاہ کی مہمات ۔
ھزار داستان ۔
کتھا سرت ساگر (سوم دیو) ۔
داستان امیر حمزہ ۔

کتھا سرت ساگر کا مصنف تو ھمیں معلوم ھے لیکن شاہ آرتھر کی مہمات اور داستان امیر حمزہ کی مختلف داستانیں وقتاً فوقتاً مختلف مصنفوں نے لکھی

ہیں ۔ یہی حالت 'الف لیلہ' کی ہے ۔

قدیم داستانوں کو سامنے رکھ کر فن کاروں نے 'داستان امیر حمزہ' سے ضمنی داستانیں بھی نکالی ہیں ۔ ان داستانوں میں 'طلسم ہوشربا' کا سلسلہ بہت مشہور ہے ۔ اس سلسلے کے مصنفین کو ہم جانتے ہیں ۔ اسی طرح متعلقہ ضمنی داستانوں کے مصنفوں کے نام بھی ہمیں معلوم ہیں ۔

یوں کہا جا سکتا ہے کہ طلسم ہوشربا ، باغ و بہار یا چہار درویش اور فسانۂ عجائب قدیم نثری رومانوں یا داستانوں کی جدید صورتیں ہیں جن میں فنکاری اور آرائش کو زیادہ ملحوظ رکھا گیا ہے ۔ اس کے باوجود انفرادی ذوق تکلف اور تصنع کے رنگ کو کم یا چوکھا کرتا ہے ؛ مثلاً باغ و بہار میں آرائش کی رنگ آمیزی کم ہے اور فسانۂ عجائب میں زیادہ لیکن بہرحال جدید نثری رومانوں میں پرانے رومانوں کے مقابلے میں سادگیٔ بیان کی بہ جائے اسلوب نگارش کے تکلف اور آرائش کلام کو مد نظر رکھا گیا ہے ۔

ذوق خود نمائی : یہ بات بھی قریب قریب بقطع و یقین کہی جا سکتی ہے کہ اگرچہ انسان طبعاً اپنی ذاتی واردات اور کوائف کا بیان کرنا چاہتا ہے اور اس بات کا متمنی ہوتا ہے کہ دوسروں کو آپ بیتی سنا کر اپنے دکھ سکھ میں شریک کرے لیکن خود نمائی کے اس ذوق کو اظہار کا موقع نسبتاً دیر میں ملتا ہے ۔ پہلے خارجی دنیا کی ، بالخصوص اس دنیا کی تصویریں کھینچی جاتی ہیں جس کا تعلق ماضی سے ہے ۔ جب ذوق داستان سرائی کی تسکین ہو چکتی ہے ، ماضی کے افسانے سنے اور سنائے جا چکتے ہیں اور ادبی تحریکات کو خاصا فروغ ہو چکتا ہے ، تب انسان شعور کے اس نقطۂ مستنیر کی طرف متوجہ ہوتا ہے جسے انسان کی ذات یا انا کہتے ہیں ۔ ادب میں پہلے ذوق داستان سرائی کی بدولت جو تخلیقات وجود میں آئی ہیں ان سے کام لے کر انسان ان تخلیقات کی بنیاد رکھتا ہے جو اس کے ذاتی کوائف و واردات اور شخصی افکار و تجربات پر مبنی ہوتی ہیں ۔ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ادب میں کامل اصطفاف یا بے لچک طبقہ بندی ناممکن ہے اس لیے جب ہم کہتے ہیں کہ بعض تخلیقات ذوق خود نمائی کی تسکین کے لیے وجود میں آئی ہیں یا تحریک داخلی کا نتیجہ ہوتی ہیں تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ مختلف عوامل تحریک میں جو عنصر محرک زیادہ نمایاں نظر آتا ہے وہ ذوق خود نمائی ہے ۔

اسی ذوق خود نمائی کی تسکین کے لیے انسان اپنی ذات کو گویا کائنات کا نقطۂ مرکزی سمجھ کر اس کے تمام کوائف کا مطالعہ کرتا ہے ، جن جذبات سے متاثر ہوا ہے ان کا شعور حاصل کرتا ہے ، ان کا تجزیہ کرتا ہے اور پھر زندگی میں جو کچھ اس پر بیتی ہے ، اس کی تصویر کھینچتا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر ذوق خود نمائی کی تسکین کے لیے انسان جن ادبی تخلیقات کو وجود میں لاتا ہے ان میں بیشتر اپنی امیدوں، آرزوؤں اور تمناؤں، اپنی ناکامیوں، مایوسیوں اور نامرادیوں ، اپنی کامرانیوں ، کامگاریوں اور شادکامیوں کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ جذبے میں سموئی ہوئی یہ ادبی تخلیقات بہت بلند مقام حاصل کر لیتی ہیں ۔ کراشا لکھتا ہے[۱] : ''انسان پہلے ان واقعات سے متاثر ہوتا ہے جو وہ اپنے گرد و پیش دنیاے خارج میں رونما ہوتے ہوئے دیکھتا ہے اور ان واقعات سے بھی اثر قبول کرتا ہے جو اگرچہ اس کے دائرۂ نظر سے دور ہوتے ہیں لیکن جنھیں اس کا ذوق تخیل دیکھ سکتا ہے . . . اس کے بعد اسے اپنی باطنی زندگی کا شعور حاصل ہوتا ہے اور اس کے دل میں یہ تمنا جاگ پڑتی ہے کہ وہ اپنے افکار اور اپنے جذبات کو ادیبانہ انداز میں دوسروں تک پہنچائے ۔ انسان دکھی ہوتا ہے ، سکھ حاصل کرتا ہے ، خوف زدہ ہوتا ہے ، امیدوں کے محل تعمیر کرتا ہے ، ماتم کرتا ہے ، اپنی فتوحات پر خوش ہوتا ہے ؛ یہ تمام احساسات کھنچے ہوئے جذبے یا موڈ کی صورت میں اس کے جوہر تخلیقی کی بدولت صناعانہ اشکال میں ظاہر ہوتے ہیں ''۔

یہی ذوق خود نمائی ادب کی اہم ترین اصناف تخلیق کرنے کا موجب ہوتا ہے ۔ شعر غنائی ، غزل ، قصیدے کے بعض اجزا ، فکر انگیز اور فلسفیانہ شاعری ، شخصی مرثیہ (اردو کا اصطلاحی مرثیہ نہیں) ، مضمون (Essay) ، وہ مقالات جن میں لکھنے والے کا انفرادی نقطۂ نظر واضح رہتا ہے ، انشائیہ[۲] فنون لطیفہ اور ادبیات پر انتقاد ، یہ تمام چیزیں ذوق خود نمائی کی تسکین ہی

---

۱ - کتاب مذکور ، ادب موضوعی یا ادب داخلی ۔

۲ - اس پر ذرا تفصیلی بات آگے آتی ہے ۔

کے لیے وجود میں آتی ھیں ۔ بعض تحریریں ایسی ضرور ھوتی ھیں جن میں شخصی تجربات اور واردات کا بیان بھی ھوتا ھے لیکن بہت ھلکا اور پھیکا ۔ ایسی تحریروں کو ذوق خود نمائی کی تخلیقات سے خارج سمجھنا چاھیے ؛ مثال کے طور پر فارسی اور اردو قصیدے کے وہ حصے جن میں کسی ممدوح کی تعریف میں ایسا مبالغہ کیا جاتا ھے کہ ممدوح کی عظمت کے نقش اجاگر ھونے کی بجائے صرف شاعر کی بد ذوقی کا شعور پیدا ھوتا ھے ۔ اگرچہ ھیئت کے اعتبار سے شعر ھی میں داخل ھیں لیکن ان میں وہ صداقت احساس نہیں ھوتی جو مذکورہ بالا اصناف ادب کے لیے ضروری ھے ۔ اسی طرح بعض انتقادی تالیفات میں جہاں مصنف شعوری طور پر نہایت دیانت داری سے اپنی رائے کے اظہار سے اجتناب کرتا ھے اور محض دوسرے کے وضع کیے ھوئے اصول بیان کرتا ھے وھاں تحریر کا تعلق ذوق خود نمائی سے بہت کم رہ جاتا ھے ۔ انتقاد تبھی ادب کے دائرے میں داخل ھوگا کہ مصنف کے ذاتی تاثرات و تعصبات نمایاں ھوں گے ۔ اس سے مراد یہ نہیں کہ وہ تعصب سے کام لے بلکہ مراد یہ ھے کہ اپنے نقطۂ نظر کا بھی سراغ دے ۔ صرف اسی صورت میں وہ دیانت دارانہ انتقاد کر سکتا ھے ، بہ‌صورت دیگر وہ جو معصوم قسم کا انتقاد ھوتا ھے کہ ''فلاں شاعر کچھ ایسا برا بھی نہیں اور خیر اچھا ھے ، اور اس کے اشعار میں صداقت احساس جھلکتی ھے اور خیر کچھ زیادہ نہیں جھلکتی'' والی بات ھوگی تو صاف ظاھر ھوگا کہ نقاد قصداً اپنی رائے کے دیانت دارانہ اظہار سے گریز کر رھا ھے اور ذھنی دیانت داری (Integrity) ھی ان تخلیقات کو لازم ھے جن کا ذکر ھو رھا ھے ۔ واضح رھے کہ انتقاد میں صرف ادبی انتقاد ھی شامل نہیں ؛ فنون لطیفہ پر جو انتقاد کیا جاتا ھے ، وہ بھی زیر بحث ذوق کی تخلیقات سے تعلق رکھتا ھے ۔ بعض نقادوں نے تو یہاں تک کہا ھے کہ جن کتابوں میں فلسفیانہ انداز میں یا جمالیاتی نقطۂ نظر سے عمل تخلیق (Creative Process) کے کوائف اور دقائق سے بحث کی جاتی ھے ، وہ بھی ذوق خود نمائی ھی سے مربوط ھیں ، کیوں‌کہ بیشتر یہی ھوتا ھے کہ ایسی تصنیفات میں مصنف یا مولف اپنا ایک خاص نقطۂ نظر رکھتا ھے اور اسی کے مطابق تشریح، توضیح یا تجزیہ کرتا ھے ۔ ظاھر ھے کہ اس قسم کی تخلیقات ادب میں تبھی داخل ھوں گی جب ان کی شکل میں ،

اسلوب نگارش میں ، ترتیب مطالب میں توازن و تناسب یا بہ الفاظ دیگر فنی حسن موجود ہوگا ۔ ذوق خود نمائی سے جو اصناف وجود میں آتی ہیں ، ان کی کیفیات مندرجہ ذیل شجرے سے ظاہر ہوں گی :

ذوق خود نمائی

(الف) تخلیقات منظوم

شعر غنائی (Lyric Poetry)

غزل

قصیدہ کی تشبیب ، نشید ، نسیب اور مدح سرائی کا وہ حصہ جو صداقت احساس کا شعور پیدا کرے ۔

رباعی ، ہجو[1]۔

شخصی مرثیہ ، اصطلاح میں جسے ''اردو مرثیہ'' کہتے ہیں ، اس کے بعض اجزا مثلاً شاعر کی شخصی عقیدت کا اظہار ، فکر انگیز اور فلسفیانہ شاعری جہاں شخصی نقطۂ نظر نمایاں ہے ۔

(ب) تخلیقات منثور

مضمون (Essay) ، تحقیقی اور تاریخی مقالات جن میں شخصی پہلو نمایاں ہے ۔

انتقاد ادب ، فنون لطیفہ پر انتقاد ، ادب اور عمل تخلیق کے متعلق تصانیف ، خود نوشت سوانح حیات ۔

ذوق بزم آرائی (تحریک تمثیلی) : ظاہر ہے کہ جب انسان اپنی ذات کے کوائف کا تجزیہ کرنے لگتا ہے اور اپنی واردات اور تجربات کا ابلاغ و اظہار کرتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ جو کچھ اس پر گزری ہے ، وہ ایک ایسے پیراہن رنگین کی طرح ہے جس میں مختلف اور متنوع تانے بانے الجھے ہوئے ہیں ۔ بہ الفاظ دیگر اسے اس بات کا شعور ہوتا ہے کہ اس کی واردات کا تعلق بیشتر ان روابط و تعلقات سے ہے جو ایک انسان اور دوسرے انسان یا دوسرے انسانوں کے درمیان قائم ہوتے ہیں۔ اب وہ طبعاً یہ چاہتا ہے کہ ان روابط کا بھی

---

۱ ۔ ہجو ایک عمومی کلمہ ہے اور طنز و ہزلہ سنجی سے لے کر بد مذاق کے اظہار تک سبھی کی پردہ پوشی کرتا ہے ۔

مطالعہ اور تجزیہ کرے اور اپنے تمام ہم نفسوں یا اپنے تمام بنی نوع کے تجربات واردات اور افکار کی تشریح کرے ، جیسا کہ مسلم ھے انسان نہ صرف حیوان ناطق ھے بلکہ حیوان ربط کار یا حیوان متمدن (Social Animal) بھی ھے ۔ وہ اپنے دکھ سکھ میں دوسروں کو بھی شریک کرنا چاھتا ھے ، دوسروں کے دکھ سکھ میں خود شریک ھونا چاھتا ھے ۔ خود فنکار پر جو کچھ بیت جاتی ھے اس سے وہ اندازہ لگا لیتا ھے کہ دوسرے بھی ان شدید جذبات اور عوامل سے متاثر ھوتے ھوں گے ۔ اور اس کے دل میں جو ذوق جستجو اور جو ھمدردی ھوتی ھے وہ اسے ترغیب دلاتی ھے کہ وہ دوسرے انسانوں کی زندگیوں کی بھی تصویر کشی کرے اور اس تانے بانے سے بھی کام لے جو انسانوں کے باھمی روابط سے عبارت ھوتا ھے ۔ انسان کی اس تمنا کو کہ دوسرے انسانوں کی زندگی کی تصویریں کھینچنا چاھتا ھے اور ان کے کردار اجاگر کر کے دکھانا چاھتا ھے ، ھم ذوق خود نمائی کا نام دے سکتے ھیں ۔ اس ذوق خود نمائی نے جو اھم ترین صنف ادب تخلیق کی ھے وہ تمثیل یا ڈراما ھے ۔ بعض نقاد یہ کہتے ھیں کہ تمثیل حماسہ اور شعر غنائی کے امتزاج کا نام ھے ۔ عملاً اس کا مطلب یہ ھے کہ تمام تمثیلی ادب محض ذوق خود نمائی اور ذوق داستان سرائی کی ترکیب سے پیدا ھو جاتا ھے ۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ھے کہ شروع میں (مغربی تمثیلات اس وقت اصلاً ملحوظ خاطر ھیں) جو ڈرامے لکھے گئے ان میں حرکت اور عمل کا عنصر ایسا ھی ھے جیسا حماسہ میں ھوتا ھے ۔ اور غنائی عنصر بھی ویسا ھی ھے جیسا شعر غنائی (Lyric) میں ھوتا ھے لیکن تمثیل کا بغور مطالعہ کرنے سے معلوم ھوتا ھے کہ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ یہ صرف ان دو محرکات کے امتزاج سے وجود میں آئی ھے ، تو بھی یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ذوق داستان سرائی اور ذوق خود نمائی کے اس امتزاج سے جو چیز پیدا ھوئی ھے وہ بالکل اس طرح نئی ھے جس طرح آکسیجن اور ھائیڈروجن کے امتزاج سے ایک نئی چیز یعنی پانی پیدا ھوتا ھے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عمل اور حرکت کا عنصر داستانوں اور حماسہ ھائے ملی سے مستعار لیا گیا ھے لیکن داستانوں میں دلچسپی کا شعور اور فنکار کے جوھر تخلیق کا مرکز خود عمل یا حرکت ھے ۔ اس کے برخلاف ڈرامے یا تمثیل میں حرکت یا عمل کو بنفسہ کوئی اھمیت یا حیثیت

حاصل نہیں بلکہ اصل اہمیت عامل کو یعنی اس کردار کو حاصل ہے جس کے کوائف باطنی سے تمثیل کی حرکت یا اس کا عمل وجود میں آتا ہے ۔ اسی طرح یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہنی چاہیے کہ حرکت یا عمل سے تمثیل نگار جو کام لینا چاہتا ہے وہ حماسہ نگار کے کام سے بالکل مختلف ہے ۔ تمثیل میں حرکت یا عمل ، کردار کے تشخص کے لیے ضروری ہے ۔ حماسہ میں اور داستان میں عمل یا حرکت اپنی غایت آپ ہے ، صرف واقعات کا بیان کرنا مقصود ہے ۔ واقعات کے ذریعے کردار نگاری اور وہ تسکین جذبات یا تطہیر احساسات ملحوظ نہیں جسے ''Catharsis'' کہتے ہیں ۔ کوئی شک نہیں کہ یونانی ڈراموں کے کورسوں میں اشعار ملتے ہیں لیکن ان اشعار کو صحیح معنی میں شعر غنائی کے دائرے میں نہیں داخل کر سکتے کیونکہ کورس کے اشعار تمثیل نگار کے جذبات کے ترجمان نہیں بلکہ ان کرداروں کے احساسات کے ترجمان ہیں جو فنکار نے تخلیق کیے ہیں ۔ علاوہ ازیں غنائی عنصر یا اشعار ڈرامے کو لازم بھی نہیں ؛ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ بہ تدریج یہ عنصر کم ہوتا چلا گیا ، یہاں تک کہ بالکل مفقود ہو گیا ۔ جس طرح تمثیل نگار نے حماسہ سے عمل یا حرکت کا عنصر مستعار لے کر اسے اپنے خاص مقاصد کے لیے استعمال کیا تھا اسی طرح تمثیل نگار شعر غنائی کا عنصر بھی ایک خاص مقصد کے لیے استعمال کرتا تھا کہ توجہ شاعر پر مرکوز نہیں رہتی تھی بلکہ اشعار کے ذریعے اس کا رخ خاص طور پر ان کرداروں کی طرف موڑ دیا جاتا تھا جنھیں تمثیل میں پیش کیا گیا ہے ۔

تو اب یوں کہا جا سکتا ہے کہ تمثیلی ادب میں اصل اہمیت کردارنگاری کو حاصل ہے ۔ باقی عناصر ثانوی حیثیت رکھتے ہیں ۔ اصل مقصد زندگی کے کسی پہلو کی تصویر کشی ہے جو کرداروں کے عمل اور ان کے مکالمات کے ذریعے مکمل ہوتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ حماسہ میں یا شعر غنائی میں یہ مقصد ملحوظ خاطر نہیں ہوتا ۔ بہر حال ذوق بزم آرائی سے جو اہم ترین صنف پیدا ہوتی ہے وہ تمثیل ہے ، منظوم ہو یا منثور کہ صحیح معنی میں حیات انسانی کے کسی پہلو کی تصویر کشی ہے ۔ اسی ذوق سے ناول اور مختصر افسانہ مربوط ہیں ۔ تاریخ ، سوانح ، سیر ، سفر نامے اور اسی قسم کی دوسری تصانیف بھی ذوق بزم آرائی ہی کی تخلیق ہیں ؛

شرط وہی ہے کہ فنی حسن موجود ہو کہ یہ ہر صنف ادب کا جزو لازم ہے۔

ذوق بزم آرائی سے جو اصناف وجود میں آتی ہیں ان کی کیفیات مندرجہ ذیل شجرے سے ظاہر ہوں گی:

ذوق بزم آرائی

منظوم:

منظوم تمثیلات مثلاً شیکسپئر کے اکثر ڈرامے، مارلو اور جانسن کے ڈرامے، اردو میں بھی منظوم ڈرامے لکھے گئے ہیں مگر بہت کم۔ عبدالحلیم شرر نے اس صنف میں بھی تجربہ کیا ہے[1]، اگرچہ بہت کامیاب نہیں۔ عصرحاضر میں البتہ منظوم ڈراموں کی طرف زیادہ توجہ کی جا رہی ہے، اگرچہ ابھی تک کوئی بھرپور ڈراما نہیں لکھا گیا۔ اردو اور فارسی کے بعض قصیدے کاملاً اور بعض جزواً۔ اصطلاحی معانی میں اردو مرثیے کے ذوق بزم آرائی اور ذوق داستان سرائی کے امتزاج سے اسی طرح ایک نئی چیز عالم وجود میں آئی ہے جیسے ذوق داستان سرائی اور ذوق خود نمائی کے امتزاج سے تمثیل وجود میں آئی تھی۔ واضح رہے کہ نوحے ذوق خود نمائی کی تخلیق تصور ہوں گے کہ ان میں شاعر امام حسینؓ کی شہادت پر اپنے ذاتی تاثرات اور غم و اندوہ کا اظہار کرتا ہے۔ مرثیے میں یہ عنصر بہت کم نظر آتا ہے؛ بیشتر توجہ ایک داستان بیان کرنے پر اور ڈرامائی انداز میں کرداروں کی زندگی کے واقعات کی تصویرکشی پر مرکوز رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابھی تک اردو مرثیے کی طبقہ بندی نہیں ہو سکی۔ جس طرح مغرب نے آخرکار یہ قبول کر لیا ہے کہ تمثیل ایک علیحدہ صنف ادب ہے جس میں شعر غنائی اور داستان سرائی کے عناصر موجود ہوتے ہیں لیکن ان سے جو کام لیا جاتا ہے، وہ بالکل مختلف ہوتا ہے، اسی‌طرح یہ بھی تسلیم کر لینا چاہیے کہ مرثیہ ایک بالکل نئی صنف ادب ہے جو اصطلاحی معانی میں صرف اردو میں پائی جاتی ہے۔ اس میں ذوق داستان سرائی اور ذوق بزم آرائی دونوں پہلو ملتے ہیں لیکن اصل مقصد داستان بیان کرنا نہیں، نہ اصل مقصد یہ ہے کہ زندگی

۱۔ دیکھیے ناٹک ساگر اور اردو میں ڈرامہ نگاری۔

کے کسی پہلو کی تصویر کشی کی جائے۔ مرثیہ نگار کا نصب العین یہ ہے کہ امام حسینؓ اور ان کے رفقا کی عظمت کو اجاگر کرے، اپنی عقیدت کا اظہار کرے اور ان کی شہادت کے واقعات اس طرح بیان کرے کہ سننے والے اس قدر متاثر ہوں کہ مائل بہ گریہ ہو جائیں۔

منثور:

ایسی تاریخی تصنیفات جو مستقل قدر و قیمت رکھتی ہیں، سوانح حیات (سیرت) - اردو میں یادگار غالب، حیات سعدی، سیر و سوانح کی بہت اچھی مثالیں ہیں، حالی کی حیات جاوید کا اسلوب بیان کچھ سپاٹ سا ہے اس لیے اس کے متعلق کچھ طے کرنا کہ جلیل القدر ادب میں شامل ہے کہ نہیں مشکل ہے۔

ناول: (ہر قسم کے ناول ملحوظ خاطر ہیں)۔ مثال کے طور پر رومانوی انداز کے ناول بھی ذوق بزم آرائی ہی سے مربوط ہوں گے جس طرح کہ سرشار کا فسانۂ آزاد - بعض لوگوں نے اسے "Picaresque Romance" کہا ہے، یعنی ایک ایسی داستان جس میں مرکزی کردار یا ہیرو مختلف مقامات سے گزرتا ہے اور معاشرت کی متنوع صورتیں دیکھتا ہے۔ ایسی داستان میں وحدت اور مرکزیت ہیرو کے کردار سے پیدا ہوتی ہے - کم از کم فسانۂ آزاد میں ایسا ہی ہوا ہے۔ اکثر ضمنی داستانیں اصل داستان سے کوئی تعلق نہیں رکھتیں سوائے اس کے کہ آزاد سب میں موجود ہے۔

اردو میں طبع زاد ناول بہت کم لکھے گئے ہیں۔ عصر جدید میں اب ادیب اس صنف کی طرف متوجہ ہوئے ہیں؛ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ جس صنف ادب کو اصطلاحی معنی میں ناول کہتے ہیں اس کا مشرق میں وجود ہی نہ تھا۔

مختصر افسانہ:

تمثیلات منثور: ان کا ذکر جو سب سے آخر میں کیا گیا ہے تو اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ ذوق بزم آرائی میں ان کو اہمیت کم حاصل ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ذوق بزم آرائی سے جو تخلیقات مربوط ہیں، ان میں تمثیلات ہی کو پہلا مقام حاصل ہے۔ اب کم و بیش ہر بڑا فنکار تمثیل نثر ہی میں لکھتا ہے۔ جس چیز کو حرکت یا عمل کہتے ہیں، اس کا تصور بھی بدل گیا ہے،

اب تمثیل نگار ان کوائف سے زیادہ تعرض کرتے ہیں جو انسان کی روح یا
اس کے باطن سے مربوط ہیں ۔ کشمکش کی بنیادیں بیشتر نفسیاتی ہوتی ہیں ۔
ان تمام باتوں کی تفصیل آگے آتی ہے ۔ اردو میں نثری تمثیلات نے خاصا
بلند مقام حاصل کر لیا ہے اور ایکانکی تمثیلات میں یا یک بابی تمثیلات
میں بھی فنکاروں کو کامیابی حاصل ہوئی ہے ۔

باب دوم

انتقادی مطالعے کے مباحث عمومی

اصول انتقاد سے بحث کرتے وقت یا انتقادی تجزیے سے تعرض کرتے ہوئے اکثر و بیشتر یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ بعض اہم عمومی مباحث سے پڑھنے والے آشنا ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان مباحث سے جو اصطلاحات مربوط ہیں، نہ ان کے معانی متعین ہوتے ہیں، نہ ان کی دلالتیں روشن۔ اور نتیجے کے طور پر مصنف اور پڑھنے والے میں وہ ربط ذہنی کبھی نہیں پیدا ہوتا جو تفہیم اور ابلاغ کی جان ہے۔ یہ مباحث عمومی جن سے بہت سی اصطلاحات مربوط ہیں، بہ تفصیل ذیل ہیں:

(الف) ادبی روایت کی نوعیت اور اس کی اہمیت۔

(ب) ادب اور معاشرت۔

(ج) ادب اور مذہبی و اخلاقی اقدار۔

(د) ادب اور مذاق سلیم۔

ادبی روایت در اصل ان اصطلاحات، تشبیہات و استعارات، علائم و رموز، اسالیب زبان و بیان، پیرایہ ہائے ابلاغ و اظہار، اشارات و تلمیحات، ذوق سلیم اور انتقاد کے متعلق تصورات اور فنکار اور مخاطب کے درمیان ان تفہیمات پر مشتمل ہوتی ہے جن کے معانی واضح ہوتے ہیں اور جن کے استعمال کے جواز کی سند نہیں مانگی جاتی۔ اس کے علاوہ روایت ان تمام عمرانی اقدار (مذہبی اور اخلاقی اقدار بھی شامل ہیں) کا ذخیرہ ہوتی ہے جسے کسی قوم یا ملت، یا جماعت (جیسی بھی صورت ہو) کے فنکاروں کی اکثریت مسلم اور صحیح تسلیم کرتی ہے۔

اس اجمال کی تفصیل سے پہلے تین بنیادی اصول بیان کر دینے چاہئیں:

(۱) ادبی روایت ایک حرکی عمل ہے اور کائنات کے تمام زندہ مظاہر کی طرح دائماً گرم رفتار رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب کسی خاص عہد کی ادبی روایت کا مطالعہ مقصود ہوتا ہے تو کسی منزل یا مرحلے پر قطع زبان

کے عمل سے کام لے کر روایت کے زیر بحث حصے کو ساکن فرض کر لیا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وقت مسلسل رواں ہے، لمحۂ حاضر کا اس میں کوئی وجود نہیں۔ ماضی مستقبل کے امکانات کی طرف رواں ہے یا مستقبل ماضی کے واقعات و کوائف کی طرف لوٹ رہا ہے۔ تاریخی ادوار کا مطالعہ کرتے وقت بھی اسی طرح قطع زمان کر کے انہیں جانچا جاتا ہے ورنہ یوں تو تمام تاریخی واقعات جو زیر بحث دور سے متعلق ہیں، ماضی کے عوامل کی تخلیق ہوتے ہیں اور مستقبل کے امکانات مضمر کی نشان دہی کرتے ہیں۔

(۲) کوئی فنکار یا فنکاروں کی کوئی جماعت چاہے روایت کے خلاف بغاوت ہی کیوں نہ کرے، اسے روایت کے وجود کا جبراً و قہراً مقر ہونا پڑتا ہے ورنہ ظاہر ہے کسی معدوم شے کے خلاف بغاوت کا امکان نہیں ہے۔ منطقی طور پر لامحالہ اس سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ روایت سے بغاوت اسی صورت میں ممکن ہے کہ روایت کے مخازن و معادن پر گہری نظر ہو، ورنہ ہو سکتا ہے کہ بغاوت کرنے والا فنکار جس چیز کو بغاوت کی تخلیق کہتا ہے، وہ ذخائر روایت میں موجود ہو لیکن اس کے مطالعے کی کمی یا فقدان کی وجہ سے اس کی نظروں سے اوجھل رہی ہو۔

(۳) جس طرح حال کے لمحات گزراں ماضی کے عوامل سے لازماً متاثر ہوتے ہیں اور مستقبل کے امکانات کی نشان‌دہی کرتے ہیں، اسی طرح روایت کی منزل سے آگے بڑھا ہوا جدید ادب لازماً روایت سے متاثر ہوتا ہے، اس کے ورثے کو قبول کرتا ہے اور اسی میں ترمیم یا تغیر پیدا کر کے روایت کو مستقبل کے امکانات مضمر تک پہنچاتا ہے۔

اب اس اجمال کی تشریح سنیے: پہلے اصول کی روشنی میں یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ جو شخص اردو ادب کا مطالعہ کرنے بیٹھے گا اور انتقادی نقطۂ نظر سے ادب کو پرکھنا اور جانچنا چاہے گا، اسے ادب کے کوائف کی کلیت کا شعور حاصل کرنا پڑے گا۔ مثال کے طور پر اردو ادب کے پرواز خیال کی فضا، رموز و علامات اور تلمیحات و استعارات کا افق، روایات و کنایات کی نوعیت، مترادفات کی دلالتوں کے پر اسرار اور نازک اختلافات، علمی اور فنی اصطلاحات کی وسعت اور حدود——یہ تمام چیزیں بہت بڑی حد

تک اردو کے ماضی سے وابستہ ہیں ۔ اس ماضی کی جڑیں ، فارسی ، عربی ، سنسکرت ، ہندی اور پنجابی میں پیوست ہیں ۔ اردو ادب کا نقاد جب تک روایت کے ماضی کے ماخذوں کو کھنگال نہ سکے گا ، وہ موجودہ اردو ادب کے کوائف پر کاملاً کبھی مطلع نہ ہو سکے گا ۔ مثال کے طور پر علائم و رموز اور اصطلاحات کا مسئلہ ہی ملحوظ خاطر رکھیے تو معلوم ہو جاتا ہے کہ موجودہ اردو ادب کے انتقادی مطالعے کے سلسلے میں گزرے ہوئے ادیبوں کی نگارشات کا مطالعہ نا گزیر ہے ۔ تصوف میں جو علائم و رموز اردو شاعری میں استعمال ہوتے ہیں وہ فارسی سے مستعار لیے گئے ہیں ۔ دل کے لیے تصوف کی اصطلاح میں ساغر ، شیشہ ، پیمانہ اور آئینہ کے کلمات استعمال ہوتے ہیں ۔ رند ، مےنوش ، عاشق اور نظرباز ، صوفی اور مسلک طریقت کے رہ رو کو کہتے ہیں ۔ خرابات وہ مقام ہے جہاں صوفیہ ذکر و فکر میں مشغول ہوتے ہیں ۔ جاناں یا محبوب رب جلیل ہے کہ حسن مطلق بھی ہے اور اس اعتبار سے انسانی محبت کی اعلیٰ ترین اقدار اسی سے مربوط ہیں ۔ تحقیقات سے معلوم ہوگا کہ ابو سعید ابوالخیر نے (مشہور فارسی رباعی‌گو) سب سے پہلے تغزل کی علامات کو تصوف کے دائرے میں داخل کیا ۔ اس کے بعد تمام صوفیہ نے اس کی تقلید کی ۔ حافظ اور جامی نے دقیق اصطلاحات و رموز کا وہ رفیع الشان قصر تعمیر کیا جس میں حیرت خانۂ تصوف کے تمام انوار جگمگ جگمگ کرتے نظر آتے ہیں - اردو کے صوفی شعرا نے یہی علامتیں بجنسہ لے لیں ، نہ صرف یہ بلکہ جو شعرا صوفی نہ تھے انھوں نے ان علامات سے بہت کام لیا اور بعض اوقات تصوف کی اصطلاحات کو تغزل میں اس طرح برتا کہ حقیقت مجاز کا منہ دیکھتی رہ گئی ۔ تصوف میں ذہنی اور روحانی تربیت کی منزلوں اور نفسی کوائف کو احوال و مقامات کہتے ہیں ۔ رہ رو فی الاصل صوفی ہے کہ شرع یعنی راستے کو چھوڑ کر طریقت کی شاہراہ پر سفر اختیار کرتا ہے ۔ داغ نے ان اصطلاحات سے کیا خوبصورت کام لیا ہے کہ وہ کہتا ہے :

راہرو راہ محبت کا خدا حافظ ہے
اس میں دو چار بہت سخت مقام آتے ہیں

اسی طرح اقبال نے ان اصطلاحات سے بہت سی رمزی اور ایمائی کیفیتیں پیدا کی ہیں ۔ مثلاً :

تو رہ شناس نہ ای وز مقام بے خبری
چہ نغمہ ہاست کہ در بربط سلیمیٰ نیست

یہ مثالیں صرف میں نے نمونے کے طور پر درج کی ہیں ورنہ اردو شاعری میں تصوف کی اصطلاحات سے جو پر اسرار کام لیا گیا ہے ، وہ کسی سے مخفی نہیں ۔ اب ظاہر ہے کہ ادب کا مطالعہ کرتے وقت نقاد کا فرض ہوگا کہ وہ ان تمام راستوں کا پتا لگائے جن کے ذریعے یہ اصطلاحات اردو شاعری میں داخل ہوئی ہیں ۔ ان اصطلاحات کا مفہوم اصل ماخذوں کو سامنے رکھ کر متعین کرے اور پھر یہ دیکھے کہ عصر حاضر کے ادب میں کون کون شاعر ان اصطلاحات سے کام لے رہے ہیں اور کن فنکاروں نے ان اصطلاحات کے صحیح معانی سے ناواقف ہونے کے باعث ان سے مناسب کام نہیں لیا ۔ یہی حالت عشق و محبت کے سلسلے میں علائم و رموز کی ہے ۔ کلاسیکی شعرا نے گل و بلبل اور شمع و پروانہ کو بالترتیب معشوق اور عاشق کی علامتیں قرار دیا ہے ۔ یہ علامتی مفہوم بھی ہمارے ہاں فارسی شاعری کے ذریعے آیا ہے ۔ طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا گل و بلبل اور شمع و پروانہ کے عشق میں کوئی امتیاز ہے ؟ اس کا جواب اثبات میں ہے ۔ پرانے شعرا کی نگارشات کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ بلبل پڑھے لکھے شعرا کے ہاں اس چاہنے والے کی علامت ہے جس نے اپنے جذبات کا ترفع کر لیا ہے ، جس نے اپنے حرماں کو ذوق غزل سرائی میں تبدیل کر لیا ہے ، اور پروانہ ایسے چاہنے والے کی رمز ہے جس کی محبت وقتی اور شدید ہے اور بلبل کی محبت کے مقابلے میں شاد کام بھی کہ ایک طرح وہ وصال شمع بھی حاصل کرتا ہے ۔ یہی نہیں بلکہ ماضی کے پڑھے لکھے شعرا نے جو روایت پر گہری نظر رکھتے تھے ، یہ تمام دلالتیں بڑی خوبی سے واضح کی ہیں ۔ ذوق کہتا ہے :

کرتی ہے زیر برقع فانوس تانک جھانک
پروانے سے ہے شمع مکرر لگی ہوئی

اور مشہور شعر ہے :

شمع نے آگ رکھی سر پہ قسم کھانے کو
بخدا میں نے جلایا نہیں پروانے کو

بلبل سے عاشقانہ غزل سرائی کے جو تصورات وابستہ ہیں ، ان کا اظہار

غالب کے اس شعر سے ہوتا ہے :

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل‌خواں ہو گئیں

صرف یہی نہیں بلکہ اردو ادب کے ماضی کو کھنگالا جائے تو معلوم ہوگا کہ گل و بلبل کا عشق صرف ایران سے مخصوص ہے۔ ہندوستان میں وہ بلبل سرے سے ہوتی ہی نہیں جو اپنی خوش رنگی کے اعتبار سے قفس رنگ کہلاتی ہے۔ جب تک ایران سے لوگ ہندوستان میں آتے جاتے رہے، گل و بلبل کی علامتی اہمیت روشن رہی ، یعنی شعرا پر یہ بات واضح رہی کہ گل و بلبل کا افسانہ ایران سے مخصوص ہے ؛ ہندوستان میں بلبل نہیں ، البتہ کلچڑی ضرور پائی جاتی ہے۔ سودا نے بلبل اور کلچڑی کے فرق کو بہ تصریح نمایاں کر کے دکھایا ہے :

خدا کی شان تو دیکھو کہ کلچڑی گنجی
حضور بلبل بستاں کرے نوا سنجی
چڑیل کی تو ہو شکل اور دماغ پریوں کا

یہ بات کہ بلبل ایک نہایت خوش رنگ جانور ہے ، غالب کے مختلف اشعار سے مترشح ہوتی ہے ، مثلاً :

فیض سے تیرے ہے اے شمع شبستان بہار
دل پروانہ چراغاں پر بلبل گلزار

اور :

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ[1]
جز نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

---

۱ - اس شعر کے معانی کے متعلق بہت اختلاف رہا ہے لیکن راقم‌السطور کے خیال میں تسامح اور تشابہ اس لیے پیدا ہوا ہے کہ بالعموم لوگ اس بات سے نا آشنا ہوتے چلے گئے کہ بلبل ایک نہایت خوش رنگ پرندہ ہے جس کے پروں میں طرح طرح کے رنگ نظر کو طراوت عطا کرتے ہیں۔ دوسرے مصرع میں 'جز' کی بجائے 'اے' پڑھ لیجیے تو بھی مطلب صاف ہو

(باقی صفحہ ۵۲ پر)

ظاہر ہے کہ نقاد جب تک کلاسیکی شعرا کی نگارشات کا بغور مطالعہ نہیں کرے گا اس پر یہ بات کبھی روشن نہیں ہوگی کہ شمع و پروانہ کی علامتی اہمیت آج بھی قائم ہے لیکن گل و بلبل کی رمزی اہمیت بہ امتداد زمان مٹ گئی کہ بلبل کو کسی نے عشق کرتے دیکھا ہی نہ تھا۔ عصر حاضر کے جو شعرا بلبل کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں، ان میں سے اکثر روایت سے ناواقف ہونے کے باعث نہ تو یہ جانتے ہیں کہ بلبل ایران سے مخصوص ہے، نہایت خوش رنگ ہے، واقعی گلاب پر عاشق ہے اور نہ یہ جانتے ہیں کہ اس کے عشق اور پروانے کے عشق میں کیا امتیاز قائم رکھا گیا ہے۔ اقبال نے جو اس بات سے آگاہ تھے کہ ہندوستان میں وہ بلبل نہیں ہوتی جو گلاب پر مرتی ہے، عشق اور محبت کی رمزی کیفیت کو اس علامت کے دائرے سے خارج کر دیا اور یوں بلبل کی علامت کو ایک نئے معنی بخشے:

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ
بلبل فقط آواز ہے، طاؤس فقط رنگ

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۵۱)
جاتا ہے۔

شاعر کا موقف یہ ہے کہ عشق کی بنیادی صفت جس سے وہ پہچانا جاتا ہے، فغاں ہے، آہ و نالہ ہے، زار نالی ہے، صدائے درد ناک ہے۔ اس کی ظاہری ہیئت اور پیکر سے اس کے جذبات کی نشان دہی نہیں کی جاتی۔ اس کی مثال یہ دی گئی ہے کہ قمری مسلماً سرو پہ عاشق ہے اور اپنی سوختگی کے باعث کف خاکستر ہو گئی ہے۔ لیکن بلبل جو اسی طرح مسلماً گلاب پر عاشق ہے، قفس رنگ رہی ہے اور اس کا لباس خاکستری یا گیروا نہیں ہے۔ تو معلوم ہوا کہ لباس یا ظاہری صورت سے دل کی واردات کی ٹوہ نہیں لگانی چاہیے۔ دونوں میں یعنی قمری اور بلبل میں نشان محبت، علامت عشق اور ثبوت جگر سوختہ مشترک ہے، یعنی نالہ۔ اسی طرح ہم کو بھی پہچان لو کہ 'نالۂ محبت' سے بوئے سوختگی آتی ہے یا نہیں۔

داغ دل گر نظر نہیں آتا　　بو بھی اے چارہ گر نہیں آتی

ظاہر ہے کہ علامہ آگاہ تھے کہ ہندوستان کی بلبل رنگین نہیں ورنہ وہ رنگ کو طاؤس سے نسبت نہ دیتے، لیکن اس شعر میں ایران کی بلبل ملحوظ ہی نہ تھی -

جو نقاد اپنی روایت سے کاملاً آگاہ ہوگا اور یہ سمجھے گا کہ جلیل‌المرتبت شعرا نے پروانے کے عشق کو نسبتاً بلبل کے عشق سے فروتر سمجھا ہے ، اسے یقیناً اس رمز کا سراغ پانے میں سہولت ہوگی کہ اقبال جب پروانے کو علامتی معنویت بخشنے لگے تو کن منزلوں سے گزرے - پہلے انھوں نے کہا :

محبت چوں تمام افتد رقابت از میاں خیزد
بطوف شعلۂ پروانہ با پروانہ می سازد

یہ پروانے کا خالصتاً روایتی مفہوم تھا - اب روایتی مفہوم میں ترمیم کی گئی تو صورت یہ پیدا ہوئی :

دلا نارائی پروانہ تا کے — نہ گیری شیوۂ مردانہ تا کے
یکے خود را بسوز خویشتن سوز — طواف آتش بیگانہ تا کے

پروانہ جگنو سے مخاطب ہو کر کہتا ہے :

دریوزہ گر آتش بیگانہ نہیں میں — اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں[1]

۱ - عصر حاضر کے شعرا میں جو لوگ پروانے اور بلبل کے عشق میں امتیاز کرتے ہیں ان کے ہاں پروانہ علامتی مفہوم میں یوں مستعمل نظر آتا ہے :

اے غم یار تیری راہوں سے — عمر بھر سوختہ ساماں گزرے
وہ جو پروانے جلے رات کی رات — منزل عشق سے آساں گزرے

بہر صورت یہ روشن ہے کہ پروانوں پہ کیا گذری
جنھیں جینا پڑا ان سوختہ جانوں پہ کیا گذری

کوئی پروانوں کو سمجھاؤ کہ مرنے کے سوا
اور بھی چند مقامات وفا ہوتے ہیں

آیا ہمارے جینے کا انداز سب کو یاد — جب ذکر جاں نثاری، پروانہ ہو چکا

صبح ہوتے سب اپنی راہ لگے — شمع کے جاں نثار پروانے

یہ صرف غزل کے علائم و رموز کی بات ہو رہی ہے - اردو غزل میں جو علامتیں ، تشبیہیں اور استعارے آج مروج ہیں ان کی علامتی اہمیت کا کھوج لگانے کے لیے اور ان کا صحیح مفہوم متعین کرنے کے لیے ہمیں اپنے ماضی کے ورثے کو کھنگالنا پڑے گا ، اس کے بغیر ہمارا مطالعہ ناقص ، بلکہ گمراہ کن رہے گا - اب یوں کہنا چاہیے کہ جو شخص اردو غزل پر انتقادی کام کرنا چاہے گا اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ غزل کے علائم و رموز اور اس کے مصطلحات کے ماخذوں پر غور کرے اور عہد بعہد تدریجی تغیرات کا سراغ لگائے - اس سلسلے میں فارسی ادب کا مطالعہ ناگزیر ہوگا کہ اردو میں جو تغزل کی روایت ہے اس کی جڑیں فارسی میں پیوست ہیں - ادب کے کوائف کی کلیت کا شعور نقاد کو تبھی حاصل ہوگا کہ وہ روایت کے تغیرات کو اور روایت کی رفتار کو ملحوظ خاطر رکھے - غزل کا ذکر ہو رہا تھا ؛ عصر جدید کی غزل‌گوئی میں تغزل کی پرانی روایت کے بہت سے عناصر شیر و شکر ہوگئے ہیں - آج غزل جس مقام بلند پر پہنچی ہوئی معلوم ہوتی ہے ، اس کا تجزیہ تبھی ممکن ہے کہ ہم غزل کے ماخذوں کو کھنگالیں اور یہ دیکھیں کہ غزل کی روایت کا دھارا کہاں سے پھوٹا ہے ، کس طرح ایک دریا بن گیا ہے ، اس میں کون کون سے معاون دریا شامل ہوئے ہیں اور آج اس میں جو سیلاب سا آیا ہوا معلوم ہوتا ہے اس کی نوعیت ، کیفیت اور توجیہ کیا ہے ؟

کہا جاتا ہے کہ آج‌کل کی غزل میں اجتماعی شعور یا یہ شعور کہ شاعر صرف اپنے ہی غم و اندوہ کا ذکر نہیں کرتا بلکہ ان تمام مسائل سے بحث کرتا ہے جو من حیث المجموع انسان کی ذہنی اور روحانی پریشانی کا باعث ہوتے ہیں ، جدید غزل کی خصوصیت ہے ؛ یہ بات بالبداہت غلط ہے - کلاسیکی شاعروں کی نگارشات میں بھی غم جاناں اور غم دوراں ، غم یار اور غم روزگار دونوں عناصر موجود ہیں البتہ کم ہیں، اور ایسے اشعار کا لہجہ ایسا تیکھا اور تیز نہیں جتنا موجودہ غزل کے اشعار کا ہے - غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ''فلک فتنہ پرداز'' اور ''گردون گردان'' کے گلے شکوے جو کلاسیکی شاعری میں نظر آتے ہیں ، وہ ایک طرح سے غم روزگار ہی سے وابستہ ہیں - جب ایسے حالات پیدا ہوگئے کہ معاشی

بے اطمینانی نے فنکاروں اور دوستوں کو ایک دوسرے سے جدا کر دیا تو ایک شاعر نے کراہ کر کہا :

وہ صورتیں الٰہی کس دیس بستیاں ہیں
اب جن کے دیکھنے کو آنکھیں ترستیاں ہیں

اسی طرح ذاتی واردات اور کوائف کے بیان میں بھی کلاسیکی غزل گو شعرا نے اپنے ماحول کی مخصوص معاشرت اور متعلقہ مسائل کو کبھی فراموش نہیں کیا ۔ اس شعر میں اگرچہ بظاہر شخصی کوائف کا بیان ہے لیکن جو تشبیہ استعمال کی گئی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اجتماعی حرمان کا شعور بھی موجود ہے :

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے   دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

یہ شعر وہی شخص کہہ سکتا ہے جس نے اپنے ارد گرد افلاس کے مہیب پروں کو سایہ افگن دیکھا ہو اور کسی روشنیوں کے شہر میں غریبوں کے گھر سر شام ہی اجاڑ ، ویران اور بے نور دیکھے ہوں ۔ اسی طرح یہ مشہور شعر بھی بالکل جدید اسلوب فکر کا سراغ دیتا ہے :

کیا پوچھتا ہے کیسے کٹی رات تجھ بغیر
اس گفتگو سے فائدہ پیارے گزر گئی

یہاں شاعر نے غم ہجر میں مرنا نہیں چاہا ، فرار کی راہ نہیں اختیار کی، بلکہ زندہ رہنا چاہا ہے ، اور اس لیے زندہ رہنا چاہا ہے کہ اپنے تجربات و واردات کو فنی شکل بخشی جا سکے کہ دوسرے یہ شعر پڑھیں اور انھیں تسکین ہو[1] - کہنا یہ مقصود ہے کہ غزل کا نیا مزاج بہ تدریج متعین ہوا ہے ۔ ولی سے لے کر میر تک اور میر سے غالب اور بہادر شاہ ظفر تک تغزل کی روایت دائماً گرم رفتار رہی ہے اور تغیر پزیر ہوتی رہی ہے - پرانی علامات نئے معنوں میں برتی گئی ہیں ، نئی تشبیہیں وضع کی گئی ہیں ، نئی ترکیبیں ڈھالی گئی ہیں —— ہر قسم کے فنی شعور کا اظہار کیا گیا ہے ، تب کہیں جدید غزل وجود میں آئی ہے ۔ جدید غزل فرائڈ کے انکشافات ، ہیگل کی جدلیاتی تصوریت اور مارکس کی جدلیاتی مادیت پر مبنی نہیں

---

۱ - اوروں کے لیے بنی وہ ٹھنڈک   وہ آگ جو دل میں مشتعل تھی

بلکہ تغزل کی روایت پر مبنی ہے ، جس طرح غالب تک غزل پہنچتے پہنچتے مزید وسعت بیان کی طالب ہو گئی تھی[1] ۔ عصر جدید میں غزل ان تمام انکشافات کی خازن ہو گئی ہے جو جدید علوم و فنون نے ہمیں عطا کیے ہیں ۔ جس طرح تصوف نے تغزل کی اصطلاحات کو نئی معنویت بخشی تھی اور غزل میں ایسی لطافت اور شیرینی پیدا کی تھی کہ باید و شاید ، اسی طرح آج کل کے فنی اور علمی انکشافات نے بھی غزل کے افق کو وسیع کیا ہے ۔ مراد یہ ہے کہ غزل کے افق کی وسعت بہ تدریج ہوئی ہے ؛ یہ نہیں کہ ۱۹۲۰ء یا ۱۹۲۱ء میں کوئی غزل گو شاعر ناگہاں جو سو کر اٹھا تو اسے معلوم ہوا کہ اس کی غزل میں غم روزگار کا شعور بھی موجود ہے ، جدید علمی اور فنی انکشافات سے استمداد بھی موجود ہے اور دکھی دلوں کو پیغام سکون بھی دیا گیا ہے ۔ روایت کے سلسلے میں میں نے خاص طور پر غزل کو اس لیے زیادہ اہمیت دی کہ یہی وہ صنف سخن ہے جو اردو میں برابر مقبول رہی ہے اور جس کی روایت کا مطالعہ پیوستہ کیا جا سکتا ہے ۔ پہلے اصول کی روشنی میں جو نقاد جدید غزل کا جائزہ لے گا اس پر لازم ہوگا کہ وہ روایت کے حرکی عمل کو مد نظر رکھ کر مندرجہ ذیل کوائف کا تحقیقی مطالعہ کرے :

---

۱ ۔ یہ مضمون کہ محبت میں مر مر کے جیے جانا کمال عاشقی ہے اور ایک بار پروانے کی طرح جل مرنا کوئی بڑی بات نہیں ، عصر حاضر کا بہت محبوب موضوع ہے ، جیسا کہ پہلے مثالوں سے واضح کیا جا چکا ہے ۔ لیکن تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا سراغ بھی غالب کی ایک غزل میں ملتا ہے ۔ مشہور غزل ہے :

نگین تو شود ۔ ہمہ بین تو شود

اس میں کہتا ہے :

کفر و دیں چیست جز آلائش پندار وجود
پاک شو پاک کہ ہم کفر تو دین تو شود
تاب ہنگامۂ درد آرم و گویم ہیہات
چکنم تا غم ہجر تو یقین تو شود

(۱) فارسی میں غزل کی ابتدا اور اس کے عہد بہ عہد تغیرات ۔

(۲) اردو میں فارسی غزل کی اصطلاحات، علامات اور رموز ۔

(۳) اردو میں ہندی الفاظ کا ورود اور ہندی شاعری کے اسلوب بیان کی مٹھاس کا اثر ۔

(۴) ولی سے لے کر میر تک علائم و رموز اور تشبیہات و استعارات کا محل استعمال ۔

(۵) میر سے لے کر غالب تک غزل کا ارتقا، فلسفیانہ افکار کی آمیزش ۔

(۶) درد کے متصوفانہ خیالات اور ان کا اردو غزل پر اثر ۔

(۷) لکھنؤ کا مخصوص تمدن اور تغزل میں ان واردات کا ذکر جن سے معلوم ہوتا ہے کہ محبوبہ عورت ہے ۔

(۸) غزل میں سماجی اور سیاسی شعور کا اظہار اور اس اظہار کا ارتقا ۔

(۹) اقبال کی غزل میں پرانے علائم و رموز کی نئی معنویت ۔

غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ جس طرح ابوسعید ابوالخیر نے تغزل کی اصطلاحات کو تصوف کے لیے استعمال کیا تھا اسی طرح اقبال نے تغزل کی علامات کو سیاسی حقائق اور کوائف کے بیان کے لئے برتا ہے ۔ یہ بڑا جرأت کا کام تھا لیکن تجربہ بہت کامیاب رہا ۔ یہ اقبال ہی کی غزل‌سرائی کا کرشمہ ہے کہ آج غزل کی زبان اتنی پہلودار ہو گئی ہے کہ ہر قسم کے سیاسی اور معاشرتی افکار اور تصورات کا اظہار کر سکتی ہے ۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اگر غالب اور بیدل کا کلام اقبال کے سامنے نہ ہوتا تو وہ یہ تجربہ اتنی آسانی سے نہ کرسکتے، نہ انہیں اتنی کامیابی ہوتی ۔

اسی طرح جب نقاد اردو کی نثری کاوشوں کو مطالعے کا موضوع بنائے گا تو اسے معلوم ہوگا کہ آج کل کی نثر جو ہر قسم کے علمی اور فنی مطالب کو بہ سہولت بیان کر سکتی ہے، فی‌الاصل ایک طویل حرکی عمل کی تخلیق ہے ۔ اگرچہ غزل کی طرح نثر کی روایت بہت قدیم نہیں لیکن ارتقا کا عمل اسی طرح مسلسل اور متواتر کام کرتا ہوا نظر آتا ہے ۔ اردو کی نثری تخلیقات کا جائزہ اسی ارتقائی تسلسل کو ملحوظ رکھ کر لیا جائے گا ۔ فورٹ ولیم کالج کی نثر کی افادیت اور سادگی نے بہ تدریج زوال پذیر معاشرے

میں اس پر تکلف نثر کو جگہ دے دی جو 'فسانۂ عجائب' میں نظر آتی ہے۔ لیکن جب ۱۸۵۷ء کے بعد وہ تحریک وجود میں آئی جسے مختلف ناموں سے پکارتے ہیں لیکن جو ''علیگڑھ تحریک'' کے نام سے زیادہ مشہور ہے تو تکلف اور آرائش کا عنصر بڑی سختی سے کچل دیا گیا۔ سر سید، حالی اور شبلی نے سادہ اور رواں نثر کی بنیاد رکھی جس میں کم از کم تاریخی اور علمی مطالب بہ سہولت بیان کیے جا سکتے تھے۔ غالب نے مکتوب نگاری میں ایک نیا اسلوب اختیار کیا جو اپنی نظیر آپ ہے اور جس کا تتبع آج تک کوئی نہیں کر سکا۔ بہر حال فورٹ ولیم کالج کی نثر اور شبلی کی نثر کا موازنہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ اگرچہ سادگی اور روانی دونوں میں مشترک ہے لیکن لکھنؤ کی پر تکلف داستان گوئی نے کہ نثری روایت کا ایک جزو تھی، اپنا اثر ضرور دکھایا ہے کہ شبلی کے کلام میں ایک خاص قسم کی رنگینی اور شوخی موجود ہے۔ لکھنوی داستانوں کے اسلوب بیان نے سب سے زیادہ محمد حسین آزاد کو متاثر کیا جس کی نثر گویا اردو کی نثری روایت کے تمام عناصر کو محیط ہے۔ اس میں ایک قسم کی سادگی بھی ہے اور ایک خاص قسم کی آرائش بھی۔ بہ‌الفاظ دیگر وہ زبان کے اشکال سے پرہیز کرتا ہے لیکن بیان کی خوبیوں اور کلام کے محسنات پر جان دیتا ہے۔ جدید نثر آزاد، حالی اور شبلی کی نثر کا منطقی نتیجہ ہے کہ اس میں وہ تمام عناصر گھل مل گئے ہیں جو ''قصہ چہار درویش'' سے غالب کے مکاتیب تک، اور غالب کے مکاتیب سے لے کر آزاد کی ''دربار اکبری'' تک کارفرما نظر آتے ہیں۔ جدید نثر کے تحقیقی اسلوب پر حالی اور شبلی کی پرچھائیں پڑتی ہے۔ مضمون یا مقالے میں شرر اور آزاد کی تحریر کے عناصر گھلے ملے دکھائی دیتے ہیں۔ ناول ہو یا افسانہ، مقالہ ہو یا تاریخ، اسلوب نگارش کا جائزہ لیتے وقت وہ تمام تغیرات نظر میں رہنے چاہئیں جو اردو نثر نے قبول کیے ہیں۔ شبلی کا نثری دبستان بالکل منفرد معلوم ہوتا ہے اور دارالمصنفین اعظم گڑھ کے تمام مصنفین کم و بیش شبلی کے اسلوب نگارش کی پیروی کرتے ہیں۔ اردو کے انتقادی مقالات یا تصانیف میں (ہاے کی تصانیف ملحوظ خاطر ہیں) حالی کا خلوص، شبلی کی رنگینی اور آزاد کی نوک پلک دکھائی دیتی ہے۔ افسانوں اور ناولوں کے اسلوب نگارش

کا تجزیہ بھی نثری روایت کے ارتقا کو مدنظر رکھ کر کرنا پڑے گا۔ فسانۂ عجائب ، فسانۂ آزاد اور لکھنؤ کی داستانوں میں جو پر تکلف زبان استعمال کی گئی تھی ، اس کی مہذب اور لطیف تر شکل سجاد حیدر ، نیاز فتح پوری، خلیقی دہلوی، سجاد انصاری ، دلگیر اکبرآبادی، بیدل شاہجہانپوری کی تحریروں میں نظر آتی ہے۔ پریم چند نے اپنا خلوص ، اپنی سادگی اور پرکاری غالب اور حالی سے مستعار لی اور اس کے با وصف بات کرنے کا ایک نیا ڈھنگ پیدا کیا۔ عصر جدید کے افسانہ نویس اور ناول نگار اردو کی نثری روایت کے ان عناصر کے خوشہ چین ہیں جو انہیں محبوب ہیں۔ کہیں کہیں بالکل انگریزی طرز تحریر کی نقالی بھی دکھائی دیتی ہے لیکن اسے اردو کی ادبی روایت ابھی اپنا جزو نہیں بنا سکی۔ بہر حال جو کہنا مقصود ہے وہ یہ ہے کہ اردو میں نثری اسلوب نگارش کا جائزہ تبھی درست ہوگا جب اردو کی نثری روایت کا مسلسل ارتقا ملحوظ خاطر رہے گا۔ بے شک عصر جدید کے ادیبوں نے پیرایہ ھائے بیان اور اسالیب اظہار و ابلاغ میں مغرب سے بھی مدد لی ہے لیکن اردو کے عظیم الشان نثری کارنامے ھی ان کے اسلوب کا اصلی ماخذ ہیں۔ جو نقاد اردو ادب کو اس طرح ادوار میں بانٹ دے گا کہ پچھلے دور کا دوسرے دور سے کوئی تعلق نہ رہے ، وہ ایک ایسی مصنوعی طبقہ بندی قائم کرے گا جس کی وجہ سے نثری اسلوب نگارش[1] کا صحیح جائزہ کبھی نہ لیا جا سکے گا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں ماضی حال کو متاثر کرتا ہے وہاں حال مستقبل کے امکانات کی نشان دھی بھی کرتا ہے اس لیے نقاد کا یہ فرض بھی ہوگا کہ جہاں وہ یہ بتائے کہ گزشتہ نثری تخلیقات نے موجودہ نثر کو کس طرح متاثر کیا ہے ، اس بات کی بھی نشان دھی کرے گا کہ مستقبل میں نثر کون سا راستہ اختیار کرے گی اور اس کے امکانات مضمر کیا ہیں ؟

مندرجہ بالا سطور سے واضح ہو گیا ہوگا کہ نثر کی ادبی روایت کا

---

۱ - یہاں صرف نثری تخلیقات کی قدر مشترک یعنی وسیلۂ اظہار (نثر) سے بحث ہو رہی ہے۔ مختلف نثری اصناف کی خصوصیات کا ذکر آگے آتا ہے۔

نثر کی ادبی تخلیقات سے چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ بے شک اعلیٰ درجے کے فنکار اپنی تخلیقات میں اپنی انفرادیت کا اظہار کرتے ہیں اور اپنے اسلوب تحریر کے ذریعے پہچانے جاتے ہیں لیکن اس انفرادی تشخص کے باوجود ان کی تحریروں پر ماضی کے نثری سرمایے کا بہت اثر ہوتا ہے ۔ اسی طرح شاعر (اچھا شاعر مراد ہے) بلا شبہ اپنی شخصیت کا اظہار اپنے مخصوص اسلوب نگارش کے ذریعے کرتا ہے لیکن اس کا اسلوب نگارش انھی عناصر سے تشکیل پاتا ہے جو اسے روایت سے ورثے میں ملتے ہیں ۔ روایت کے ارتقا کو مد نظر رکھے بغیر نہ تخلیق ممکن ہے نہ انتقاد ، اور جو شخص یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ مطالعے سے تخلیقی قوتوں کا جوہر ماند پڑ جاتا ہے، وہ ایک نہایت خطرناک غلطی کا ارتکاب کرتے ہیں ۔ تخلیقی جوہر مطالعے سے ماند نہیں پڑتا بلکہ جلا پاتا ہے ۔ اسلوب نگارش الہام کی طرح فنکار پر نازل نہیں ہوتا بلکہ وہ اصطلاحاً اکتساب سے اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں واقعی اسلوب منفرد اور مخصوص نظر آتا ہے اور شخصیت کے اظہار کا ذریعہ بن جاتا ہے ۔

جو لوگ اپنے ماضی کے ورثے سے منہ موڑ لیتے ہیں اور اپنا رشتہ اپنے ادبی اسلاف سے منقطع کر لیتے ہیں انھیں معلوم ھی نہیں ہوتا کہ پچھلے لکھنے والوں نے ابلاغ و اظہار کے کون کون سے طریقے برتے ہیں اس لیے جس چیز کو وہ بالکل جدید (Original) سمجھتے ہیں بعض اوقات وہ ایک قدیم عنصر کا پھیکا سا نقش ہوتی ہے ۔ جس طرح نقاد کے لیے مطالعے کی وسعت اور مشاھدے کی کثرت ضروری ہے اسی طرح تخلیقی فنکار کے لیے بھی لازم ہے کہ وہ کم از کم اپنے ادب کی میراث پر کاملاً مطلع ہو اور اس سے شعوری طور پر فائدہ اٹھائے کہ بہت سی مشکلات جو وہ خود حل نہیں کر سکتا ، مطالعے سے اور مختلف اسالیب اظہار سے واقف ہو جانے کی بنا پر رفع ہو جائیں گی ۔

روایت اور جدید ادب کا گہرا ربط ، یعنی ادب کے ماضی اور مستقبل کا باھمی تعلق ایک مثال کے ذریعے بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے ؛ یہ مثال میں مصوری سے دوں‌گا جسے کلایو بیل منجملہ فنون لطیفہ بصریہ(Visual Arts) شمار کرتا ہے، لیکن جس کے کوائف ادب اور شعر سے بہت مشابہ ہیں ۔ مصوری میں پس منظر (Background) یا سامنے کے مناظر کے تناسب و تناظر

کا اظہار کرتا ہے یا سامنے کے منظر یا مناظر سے توافق کا ربط رکھتا ہے یا اختلاف کو نمایاں کرتا ہے ۔ تناظر کا مسئلہ تو واضح ہے کہ پس منظر اور منظر جن نقوش پر مشتمل ہیں وہ ایک دوسرے کی نسبت سے تناظر کا شعور پیدا کرتے ہیں ۔ توافق اور تطبیق کی شکل یہ ہے کہ مصور کو کسی دریا کے ایسے موڑ کا منظر پیش کرنا ہے جس کی رعنائی اور خوبی عموماً نظروں سے اوجھل رہی ہے ۔ اس موڑ کی شکل قوسی ظاہر کرنے کے لیے اور دریا کے دوسرے کوائف دکھانے کے لیے مصور پس منظر میں سبز و شاداب درخت ، پھولوں کے پودے ، کھیت ، امڈے ہوئے بادل دکھا سکتا ہے ۔ ان چیزوں کا پس منظر منظر سے موافقت رکھتا ہے ، لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ مصور پہاڑوں کے دو مہیب سلسلوں کے درمیان کسی گہری کھڈ میں دریا کا چمکتا ہوا پانی یوں دکھاتا ہے جیسے چاندی کی پری کالے کالے دیووں کے درمیان گھر گئی ہو اور بے تابانہ مچل رہی ہو ۔ یہاں پس منظر یعنی پہاڑوں کے سلسلے اور ان کی سیاہ وحشتناک تنہائیاں منظر کے موافق نہیں بلکہ اس سے مختلف ہیں ۔ اسی اختلاف کی بنا پر اصل منظر کے خطوط زیادہ اجاگر ہوتے ہیں ؛ تو معلوم ہوا کہ مصوری پس منظر سے کبھی تضاد کا کام لیتی ہے کبھی توافق کا ۔ مقصد دونوں صورتوں میں ایک ہی ہوتا ہے ، یعنی منظر میں زیادہ گہرائی پیدا کرنا ۔ یہی حال روایت اور جدید ادب کا ہے ؛ کبھی جدید ادب روایت کے ذخیرے کے ایک حصے کو یا اس کے علائم و رموز کو ایسے پس منظر کے طور پر پیش کرتا ہے جو معانی مطلوب سے توافق رکھتے ہیں ، نئی بات کہتا ہے لیکن اس کا تاثر زیادہ گہرا اور حیرت انگیز کرنے کے لیے اپنے مطلب کے نقوش کو روایت کے پس منظر کے ساتھ پیش کرتا ہے ۔ مثلاً تاثیر غزل کی مسلمہ ہیئت میں قوافی اور ردیف کی پابندی کو ملحوظ رکھ کر ، تمام روایتی کنایات و اشارات کو موافق پس منظر بنا کر تغزل کو ایک نئی قسم کی محبوبہ سے متعارف کرتا ہے ۔ میری مراد خاص اس غزل سے ہے :

وہ ملے تو بے تکلف ، نہ ملے تو بے ارادہ
نہ طریق آشنائی ، نہ رسوم جام و بادہ

وہ کچھ اس طرح سے آئے مجھے اس طرح سے دیکھا
مری آرزو سے کم تر ، مری تاب سے زیادہ
یہ[۱] دلیل خوش دلی ہے ، مرے واسطے نہیں ہے
وہ دھن کہ ہے شگفتہ وہ جبیں کہ ہے کشادہ

یہاں اردو شعری روایت موافق پس منظر ہے ، ظاہر ہے کہ پہلے تاثیر نے روایت کے ذخائر و مخازن کو ٹٹولا ہے ، پھر اس طرح کی نئی غزل کہہ پایا ہے ۔ اس کے برخلاف اقبال کے ان اشعار میں روایت کا تخالف اور تضاد اقبال کے معانی کو اور زیادہ اجاگر کرتا ہے ۔ پرانی دلالتیں احتجاج کرتی ہوئی نظر آتی ہیں لیکن اس احتجاج ، اس تضاد ، اس متضاد پس منظر کی بنا پر اقبال کے معانی کے اچھوتے پن کا گہرا شعور حاصل ہوتا ہے ۔ وہ اشعار یہ ہیں :

مرے گلو میں ہے اک نغمۂ جبریل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لا مکاں کے لیے
رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک
ترا سفینہ کہ ہے بحر بے کراں کے لیے

غور فرمائیے گا ؛ فرات سے کیا روایتی تصورات ، افکار ، ایتلافات اور

---

۱ ۔ حسن کی یہ ادائے خاص ہے کہ ایک خاص حصۂ عمر تک پہنچ کر اور راہ و رسم دلبری سے آگاہ ہو کر خود ہی اس طرح بالیدہ و سر کشیدہ ہوتا ہے کہ باید شاید ۔ اس مرحلے پر تبسم ایک اندرونی نشاط کی کیفیت کا اظہار ہے ، کسی کو شیفتہ یا مسخر کرنا مقصود نہیں ہے ۔ اسی طرح مختلف اداہائے دلبری شعور حسن کا اظہار ہیں ، کسی سے التفات کا ثبوت نہیں ۔ اس قسم کی عورت بیسویں صدی میں عام نظر آتی ہے اور اس کے متعلق غلط فہمیاں پیدا ہوتی ہیں ۔ وہ اپنی دلبری کی داد چاہتی ہے لیکن کسی کو دل دینے کی کوئی ضمانت نہیں دیتی ۔ غالب کے ہاں بھی یہ مضمون ایک پیرائے میں نظر آتا ہے :

کشتۂ دل خویشم کز ستمگراں یکسر
دید دل فریبی ھا گفت مہربانی ھاست

تلمیحات وابستہ ھیں ۔ نیل سے ذھن کس طرف جاتا ہے ؟ قلوپطرہ ، شاھان مصر کی عظمت ، موسیٰ و فرعون ، جبل القمر اور فرات سے لے کر واقعہ کربلا تک ، کوفی ، شامی ، دودمان نبوی کی پیاس ، اور حالت یہ ہے کہ یہاں صرف جغرافیائی اتحاد اور ملی انتشار کا ذکر مقصود ہے اور مغرب کے نظریۂ وطنیت کے خلاف نعرہ بلند کیا جا رہا ہے ۔ ادبی روایت اور جدید ادب، فن اور ادب کا ماضی اور اس کا مستقبل اس طرح مربوط اور دست و گریبان ھیں کہ یہ شعر یاد آتا ہے :

با من آمیزش او الفت موج است و کنار
دمبدم با من و ھر لحظه گریزان از من

آخر میں اس تعلق کی مزید تشریح کے لیے میں تاثیر ھی کی ایک نظم نقل کرتا ھوں ، اس کا عنوان ہے ''دیوا داسی'' :

بال سنوارے مانگ نکالے
دوھرا تہرا آنچل ڈالے
ناک میں بندے کان میں بالے
جگمگ جگمگ کرنے والے
ماتھے پر چندن کا ٹیکا
آنکھ میں انجن پھیکا پھیکا
مدھ ماتی متوالی آنکھیں
جوبن کی رکھوالی آنکھیں
آنکھ جھکائے ، لٹ چھٹکائے
جانے کس کی لگن لگائے
جمن کنارے پریم دوارے
برہ اداسی ، درشن پیاسی
دیوا داسی تن من ھارے
تنہا اپنے آپ کھڑی ہے
بت بن کر چپ چاپ کھڑی ہے

اس نظم کی تشکیل میں جن عناصر نے حصہ لیا ہے وہ ماضی اور حال ، روایت اور جدید ادب کے ذخائر تاریخ و ادب سے عبارت ہے ۔ مجھے یقین واثق

ہے کہ یہ نظم تبھی لکھی جا سکتی تھی کہ تاثیر ادبی روایت کے تمام ذخائر پر دسترس رکھتا اور جدید علوم و انکشافات سے بہرہ یاب ہوتا ۔ بادی‌النظر ھی میں اس نظم کو پڑھ کے ذہن میں ان چیزوں کا خیال آتا ہے :

(۱) ہندی شاعری کی مٹھاس ، لوچ اور گھلاوٹ ۔

(۲) وزن مستعمل کا ترنم ۔

(۳) یک جنسی محبت کی تاریخ اور کوائف ۔

(۴) افلاطون کے اعترافات خود نوشت ۔

(۵) سیفو ۔ جزیرہ Lesbos اس کا وطن، Lesbian Love جو جزیرہ Lesbos سے منسوب ہے ۔

(۶) طوائفیت کی تاریخ ۔

(۷) جنوبی ہند میں ہندو دھرم کا جنس سے گہرا تعلق ۔

(۸) عورتوں کی بے بسی لیکن ان کی روح کی تابندگی ۔

(۹) ہندی اور فارسی الفاظ کے تال میل کا حیرت انگیز خوش گوار صوتی اثر ۔

(۱۰) تشبیہات اور استعارات کی ندرت ۔

(۱۱) اشارات و تلمیحات کی لطافت ۔

(۱۲) معاشرتی اور مذہبی بے انصافی کے خلاف احتجاج ۔

بادی النظر میں ان باتوں کا شعور حاصل ہوتا ہے ۔ جوں جوں غور کیجیے گا آپ پر روشن ہوتا جائے گا کہ اس نظم میں علامات اور جدید ادبی تحریکات نے کیسا ایک دوسرے کا ساتھ دیا ہے ۔ یہی بات جان کلام ہے ۔ روایت جدید ادب کا ماضی ہے اور جدید ادب روایت کے تمام امکانات ارتقا کی علامت ۔ روایت اور جدید ادب ایک دوسرے کے حلیف بھی ھیں اور حریف بھی ، لیکن بہر حال ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں ہو سکتے ۔ روایت کا ماضی امٹ اور امر ہے اور جدید ادب کا ارتقا اٹل ۔ روایت ھی جدید ادبی تحریکات کا ماخذ بنتی ہے اور جدید ادبی تحریکات ھی آخر روایت کا جزو بن کر خود روایت بن جاتی ھیں ۔ روایت ہماری گزشتہ ادبی زندگی کی روئداد ہے اور جدید ادب اس روئداد کا محافظ بھی ہے اور نقاد بھی۔ جدید ادب وہ لمحۂ حاضر ہے جو خود غیر موجود ہے لیکن ماضی کو مستقبل سے ملاتا ہے اور یوں

اپنے وجود کا ثبوت دیتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ غالب نے روایت اور جدید ادب کے پر اسرار ربطِ باہمی کے متعلق ہی یہ شعر کہے تھے :

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

اب رہا یہ سوال کہ روایت کے برخلاف بغاوت کب ہوتی ہے اور اس کی صورت کیا ہوتی ہے ؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ ہم ادبی تاریخ کے ادوار اگر تاریخی ترتیب سے متعین کریں تو معلوم ہوگا کہ ہر نئے دور میں ایسے فنکاروں نے ضرور فروغ پایا ہے جنھوں نے پہلے دور کی ادبی روایت کے خلاف کم و بیش بغاوت کی ہے ۔ اس بغاوت کا تعلق اصناف ادب کی ہیئت یا پیکر سے بھی ہوتا ہے اور مطالب و معانی سے بھی ۔ مثال کے طور پر دکن میں تغزل کا رنگ بالعموم یہ تھا کہ وہاں کی سانولی سلونی سندر نازنیں کی چھب اشعار کے پردے سے اکثر جھانکتی نظر آتی تھی ۔ بالفاظ دیگر غزل گو شاعر کی محبوبہ عورت تھی اور وہ اس حقیقت کے بیان کرنے سے گھبراتا نہیں تھا ۔ ولی کی غزل :

ٹک غصے کے شعلے سوں جلتوں کو جلاتی جا

صاف ظاہر کرتی ہے کہ روئے سخن ایک عورت کی طرف ہے ، لیکن جب تغزل کی روایت دھلی میں پہنچی جہاں ایک خاص قسم کی وضع اور متانت شرفا کو لازم تھی اور جہاں تصوف نے محبوب کے تصور کو ایک تجریدی سی حیثیت بخش دی تھی ، تو محبوب کے لیے ضمائر مذکر استعمال ہونے لگیں یا کم از کم یہ صورت ہو گئی کہ ابہام کا پردہ ایسا پڑا رہتا تھا کہ محبوب کی صنف کچھ مرد اور عورت کے بین بین نظر آتی تھی ۔ یہ بہ ظاہر بڑی نامعقول بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس کا کیا علاج ہے کہ ادیب اپنے خیال کے ابلاغ و اظہار کے لیے قاری سے کچھ سمجھوتے کرتا ہے اور قاری کو ان سمجھوتوں کا پابند ہونا پڑتا ہے ۔ دھلی کے وضعدار شرفا نے نہ تو یہ مناسب سمجھا کہ غزل میں پردہ نشیں مستورات کا ذکر کریں نہ یہ کہ اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کریں کہ عشق کا جنسی پہلو نمایاں ہو جائے ۔

اس اعتبار سے میر ، سودا اور ان کے معاصروں کی غزل قدیم ادبی روایت کے خلاف ایک قسم کی بغاوت ہے ، اگرچہ جستہ جستہ اشعار سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ غزل کی مخاطب صحیح عورت ہے، مثلاً مصحفی کا یہ شعر[1] :

اے مصحفی تو ان سے محبت نہ کیجیو
ظالم غضب کی ہوتی ہیں یہ دلی والیاں

اسی طرح زبان کے معاملے میں حاتم نے ادبی روایت کے خلاف بغاوت کی اور بہت سے الفاظ متروک قرار دیے۔ یہ اور بات ہے کہ بعض شعرا نے سختی سے حاتم کی پیروی نہیں کی ۔ جب غزل لکھنؤ پہنچی تو وہاں بڑے فنکاروں نے عشق کے تجریدی پہلو کی بجائے عشق کے جنسی پہلو کو اہمیت دی ۔ یہ بات شمالی ہندوستان کی ادبی روایت کے خلاف تھی ۔ دہلی میں حسن کے جلووں کا ذکر ہوتا تھا ۔ لکھنؤ میں ان جلووں کا اس طرح تجزیہ کیا گیا کہ فغانی کا یہ مصرعہ بے معنی ہو کر رہ گیا :

بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست[2]

---

۱ - معلوم نہیں یہ شعر لکھنؤ میں کہا گیا ہے کہ دلی میں ۔ اگر لکھنؤ میں کہا گیا ہے تب بھی ایک طرح کی بغاوت ہے کہ لکھنؤ میں سنگار کے سامان سب مؤنث تھے مگر ضمائر سب مذکر، یہاں تک کہ پری آتی نہیں بلکہ آتا تھا ۔

۲ - لکھنؤ کی ادبی روایت دہلی ہی کی ایک شاخ ہے ۔ اس کی تفصیل آگے آتی ہے ؛ یہاں صرف اتنا کہہ دینا ضروری ہے کہ یہ نکتہ کہ حسن میں ایک خاص چھب یا آن ہوتی ہے جو ماورائے خد و خال ہوتی ہے ، کسی اچھے شاعر سے مخفی نہیں ہوتا ۔

حافظ کہتا ہے (اور علامتوں سے صنعت‌کارانہ کام لے کر کہتا ہے)

نہ ہر کہ چہرہ بر افروخت دلبری داند
نہ ہر کہ آئنہ سازد سکندری داند
ہزار نکتۂ باریک تر ز مو ایں جاست
نہ ہر کہ سر بتراشد قلندری داند

(باقی صفحہ ٦٧ پر)

نثر میں اسلوب نگارش میں جو عہد بہ‌عہد تبدیلیاں ہوئیں ان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہردور کے فنکار اپنے سے پہلے دور کی روایت کے بعض عناصر کو مسترد کرتے رہے اور بعض کو قبول ۔ بہر حال جو بات گفتنی ہے وہ یہ ہے کہ یہ تمام روایتیں بالآخر ادبی روایت ہی کا جزو بن گئیں اور ہمیشہ یہی ہوتا ہے کہ آج کے باغی شاعر آنے والے کل کے کلاسیکی سخن سرا ہوتے ہیں ۔ ادب نے انحراف کی تمام صورتوں کو محفوظ رکھا ۔ چنانچہ عصر حاضر میں شاعر بہ تخصیص یہ کہتا ہے کہ میری محبوبہ عورت ہے اور اکثر ضمائر بھی مؤنث استعمال کرتا ہے ۔

نظم کے سلسلے میں مطالب اور ہیئت کے اعتبار سے عصر جدید کے شعرا نے قدیم ادبی روایت کے خلاف شدید احتجاج کیا ہے اور پرانے اسالیب ابلاغ و اظہار کے برخلاف بڑی منظم بغاوت کی ہے ۔ آزاد ، حالی ، سرور ، نادر کاکوروی نے نظم کے سلسلے میں پیرایہ ہائے اظہار و بیان کے نئے امکانات کی نشان دھی کی تھی کہ غزل ، قصیدہ ، مثنوی اور رباعی تو اپنی ہیئت کے اعتبار سے اب تک تغیر ناپزیر ہیں ۔ منظومات کے سلسلے میں جدید شعرا نے اپنے مطالب کے اظہار کے لیے نئے پیمانے اور نئے اسلوب تراشے ہیں ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ ٦٦)

اور یہ شعر بھی بہت مشہور ہے (معلوم نہیں کس کا ہے) :

خوبی ہمیں کرشمہ و ناز وخرام نیست
بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست

چنانچہ دھلی میں سودا نے کہا :

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

اور درد کہتا ہے :

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

اس سطح میں نظیر اکبر آبادی کے سراپا مطالعے کے مزاوار ہیں ۔ کہاں نکتہ طرازی سے کام لیا ہے ۔

مثلاً ایک نظم میں ایک ہی بحر کے مختلف اوزان کا استعمال یا ایک ہی وزن کے ارکان کا غیر روایتی استعمال؛ ایسی صورتوں میں کبھی قافیہ اتفاق سے آجاتا ہے ، کبھی استعمال نہیں ہوتا ۔ نظم کے پارے یا مصرعے شاعر کے سلسلۂ خیال کے اتار چڑھاؤ یا اس کے جذبات کے نشیب و فراز کے سانچے میں ڈھلتے ہیں ۔ واضح رہے کہ اردو ادب کی روایت میں "Rhythm" یا شعری آہنگ موسیقی کی طرح میکانکی اصولوں کا پابند ہے ۔ شعر پڑھنے والا ایک خاص مقام پر اسی طرح قافیے اور ردیف کی نمود کا خواہاں ہوتا ہے جس طرح کلاسیکی سنگیت کے مخاطب سم کے جویا ہوتے ہیں ۔ وزن کے میکانکی آہنگ میں تغیر روایت پسند کو اسی طرح ناگوار ہوتا ہے جس طرح کلاسیکی سنگیت کے ماہر کو گانے والے کی بگڑتی ہوئی لے اور تال ناپسند ہوتی ہے ۔ جدید ادب میکانکی اوزانی آہنگ کی بجائے سلسلۂ خیال کی توقیف[1]

---

[1] ۔ اب تو خالصتاً جدید شاعر وزن عروضی یا وزن غیرعروضی کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں ۔ ان کے خیال میں نظم کا آہنگ خود بخود اس کے معانی کے بطون سے پیدا ہوتا ہے اور اگر قاری سمجھ دار ہو تو اسے آہنگ کے اصول خود بخود سمجھ میں آجاتے ہیں ۔ مثلاً 'شام کی دہلیز' سلیم‌الرحمان کی تصنیف اس سلسلے میں ایک نہایت جرأت مندانہ اقدام ہے ۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئی نظم میں جو ہیئتی ، عروضی ، پیکری اور فکری تجربات ہو رہے ہیں ، کیا وہ آخر اردو روایت شعری کا ایک جزو بن کر اصل کو زیادہ زرخیز بنا دیں گے یا خود وہ پرانے کلاسیکی شاہکاروں کے مقابلے میں خود شاہکار بن جائیں گے ؟ اس سلسلے میں ایلیٹ نے کلاسیک کے متعلق جو لکھا ہے وہ بہت معنی خیز ہے ۔ جمیل جالبی نے اس کے مضامین کا جو ترجمہ کیا ہے اس میں سے " کلاسیک کیا ہے" کے مندرجات کی تلخیص کر کے اس بات کے متعین کرنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ کیا نظم جدید کلاسیک بن جانے کی صلاحیت رکھتی ہے؟ اور صرف نظم جدید پر ہی کیا منحصر ہے ، پرانے کلاسیکی شاہکاروں کے دائرہ ہائے کار میں کیا کیا نئے کلاسیکی شاہ‌کار تالیف کیے جا سکتے ہیں ؟ (دیکھیے "نئی تحریریں" راقم السطور کا مضمون کلاسیک پر) ۔

(Punctuation) سے سننے والے کی توقعات کو پورا کرنا چاہتا ہے۔
لیکن یاد رہے کہ شعر کا قاری ہمیشہ آہنگ ہی کے ذریعے شعر کو پہچانتا ہے
کہ پہلے یہی در گوش پر دستک دیتا ہے۔ آجکل کے جو شاعر اس نکتے سے
باخبر ہیں وہ جانتے ہیں کہ صرف ارکان کے اختلاف سے یا مصرعوں کے
چھوٹا بڑا کرنے سے آہنگ پیدا نہیں ہوتا بلکہ وزن ہی کی طرح آہنگ
کے اصول متعین کرنے پڑتے ہیں ؛ یا تو خیال کے ایک سلسلے کی توسیع کا
اختتام مصرعے کے اختتام سے ہم آہنگ ہوتا ہے یا کسی جذبے کے اظہار
کی شدت کا نقطہ مصرعے کی توقیف کا کام انجام دیتا ہے، یا ایک سلسلۂ خیال
کے تقاطع پر مصرعہ ختم ہوتا ہے۔ بہر حال جن نظموں میں ردیف ہو
نہ قافیہ ، وہ اس قسم کے توقیفی آہنگ کی پابند ہوتی ہیں اور ان
تمام صورتوں میں مصرعے کا اندرونی آہنگ یعنی ایک مصرعے
کے الفاظ کا باہمی تعلق اور ربط (معنی اور لفظ کے تعلق سے ماورا)
ترنم اور نغمے کے مسلمہ اصولوں پر مبنی ہونا چاہیے ورنہ مصرعے
ہم آہنگ ضرور ہوں گے ، مصرعوں کے الفاظ میں اندرونی آہنگ موجود نہ
ہوگا اور بری طرح کھٹکے گا ۔ اس اندرونی آہنگ کا سب سے دل فریب
اظہار ن۔ م۔ راشد کی منظومات میں ملتا ہے۔ اگرچہ مصرعی ربط و آہنگ
کے اصول ان کے کلام میں بھی مدون و مرتب نظر نہیں آتے ، اس کے باوصف
ان کو آہنگ ، ترنم ، نغمے ، توافق لفظی اور تطابق معنوی کا بہت گہرا
اور اچھا شعور ہے۔ میرا خیال ہے ابھی اس اعتبار سے ان کا کلام مزید
ارتقائی منازل و مراحل کی طرف گامزن ہے۔ مصرعوں میں حروف کے باہمی
تعلق پر میں 'اردو میں حروف تہجی کی غنائی اہمیت' کے نام سے مقالہ لکھ
چکا ہوں اس لیے اس بحث سے قطع نظر کرتا ہوں ، صرف یہ کہنا ضروری
ہے کہ تمام ہیئتی تجربات، آہنگی تصرفات اور اوزانی تغیرات معنی کے اظہار و
ابلاغ سے مشروط ہونے چاہئیں ، ورنہ روایت کے پرانے اسالیب بیان و پیرایہ
ہائے ابلاغ کو ترک کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے اور تجربہ محض تجربے کی
خاطر ایسا بے سود فعل ہے جسے بیکار مصرع تراشوں کی ادبی عیاشی کے سوا
اور کسی خطاب کا مستحق نہیں کہا جا سکتا۔ جس طرح روایت کے پابند شعرا
قافیہ پیمائی کرتے تھے ، محض تجربے کی خاطر تجربہ کرنے والے شعرا تجربہ پیمائی

کرتے ہیں ۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ نظم کی ہیئت میں جو تجربے کیے جا رہے ہیں وہ کس حد تک مستقلاً ادبی روایت کا جزو بنیں گے لیکن مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ نظم معرا اور نظم آزاد غزل کی روز افزوں مقبولیت کے باوجود اپنا مقام حاصل کر چکی ہیں ۔ ممکن ہے کہ منظومات غزل کی طرح مقبول نہ ہوں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آخر وہ ہماری ادبی میراث ضرور بنیں گی اور مستقبل کے فنکار ان سے پورا پورا فائدہ اٹھائیں گے ۔

ادب اور معاشرہ : ادب سے معاشرے کا جو گہرا اور نازک تعلق ہے اسے مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ :

(۱) ادب شعوری طور پر یا غیر شعوری طور پر اس معاشرت کی ترجمانی کرتا ہے جس سے وہ مربوط ہوتا ہے یا جس کی تخلیق ہوتا ہے ۔

(۲) ادیب نہ صرف معاشرت کا ترجمان ہوتا ہے بلکہ دائماً تغیر پزیر معاشرت کے کوائف میں اسے ایک نئے قائم ہونے والے معاشرے کی تصویریں بھی نظر آتی ہیں جو پہلے اس کے وجود معنوی کے آئینے میں عکس پزیر ہوتا ہے اور پھر خارجاً صورت پزیر (Concerete) یا متشکل ہوتا ہے ۔

(۳) ادب کو مورد انتقاد بناتے وقت ان معاشرتی اور ثقافتی کوائف کو ملحوظ رکھنا چاہیے جو اس ادب سے مربوط ہیں اور جنھیں اس ادب کا نظام نسبتی کہہ کر پکارا جا سکتا ہے ۔

جو تین بنیادی اصول مجملاً بیان کیے گئے ہیں ان کی تفصیل یہ ہے کہ[1] انسان بجبر و قہر ان تمام معاشرتی کیفیات سے متاثر ہوتا ہے جن سے اس کا ماحول عبارت ہوتا ہے ۔ فنکار بھی ظاہر ہے کہ انسان ہوتا ہے اور وہ لاکھ یہ دعویٰ کرے کہ میری شخصیت دوسروں سے بالکل مختلف ہے اور میں ایک منفرد حیثیت کا مالک ہوں ، لیکن اسے اپنے معاشرتی کوائف کے لزوم و جبر سے کلیتاً کبھی نجات حاصل نہیں ہو سکتی ۔ وہ غیر شعوری طور پر ان تمام تحریکات کا اثر قبول کرتا ہے جو اس کے معاشرے سے مخصوص ہیں ۔ (کچھ ذہنی کوائف ورثے میں بھی حاصل کرتا ہے) ۔

---

۱ - پہلے اصول کی تشریح ۔

مارکس اور اینگلز نے معاشرے کا جو تصور پیش کیا ہے وہ یہ ہے کہ خارجی دنیا یعنی مادی دنیا حقیقی ہے ۔ اس کے وجود کا اثبات ہمارے افکار و تصورات یا شعور پر منحصر نہیں ہے بلکہ اس مادی دنیا کے کوائف زمان اور مکان کے پیمانوں میں صورت پزیر ہوتے ہیں ۔ خارجی دنیا کی ہر چیز دائماً تغیر پزیر ہے ۔ ہمارا ذہن ، ہماری فکر اور طبعاً ہمارے افکار و تصورات بھی لمحہ بہ‌لمحہ بدلتے رہتے ہیں[1]۔ فطرت کا مقصد یہ ہے (اور تاریخی شواھد سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے) کہ تغیرات سے کام لے کر بہ تدریج برسبیل ارتقا مادی دنیا کے کوائف کی نوعیت کو بدل ڈالے ۔ تغیر پزیر معاشرے میں جو قوت سب سے زیادہ مؤثر ہوتی ہے اس کی نوعیت اقتصادی ہے ۔ تاریخ اس بات پر شاھد ہے کہ دنیا کے بڑے بڑے انقلاب اقتصادی عوامل و اسباب کے نتائج تھے ۔

معاشرت کی اس تصویر کشی اور تصویر میں جو اصل اصول ملحوظ خاطر رہا ہے ، اسے جدلیاتی مادیت (Dialectical Materialism) کہتے ہیں ۔ معاشرت کے اس تصور کی تشریح کرتے ہوئے صاحب ”لغت فلسفہ“[2] کا مقالہ نگار جے ۔ میکفرسن سومرویل لکھتا ہے ”تمام حقائق ، تمام کوائف ، تمام اشیا جو موجود فی الخارج ہیں ، متضاد عناصر اور قوتوں کے تال میل سے وجود میں آئے ہیں اس لیے انہیں تغیر پزیر وحدت کا لقب دیا جاتا ہے ۔ یہ وحدت عارضی اور اضافی شمار کی جاتی ہے لیکن تغیر کا عمل جو نفوذ باھمی[3] اور کشمکش کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے، دائماً جاری رہتا ہے[4] اور ایک صفت مطلق ہے ۔ عالم فطرت میں تغیرات صرف کمیت کے اعتبار سے ہی نہیں بلکہ کیفیت کے اعتبار سے بھی واقع ہوتے ہیں ۔ ایک خاص نقطے تک تغیرات کمیت سے مربوط نظر آتے ہیں لیکن رفتہ رفتہ اور آخر کار یہی کمیتی[5] تغیرات

---

۱ - اس سلسلے میں برگسان کے افکار بھی نہایت دقیق اور نفیس مطالب پر مشتمل ہیں ۔

۲ - لغت فلسفہ ۔ تالیف ریونز ۔ نیویارک (جدلیاتی مادیت) ۔

۳ - نفوذ باھمی - (Interpenetration)

۴ - آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز پیش نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

۵ - کمیتی - (Quantitative)

ایسی صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ نا گہاں ایک نئی کیفیت[1] کے وجود میں آنے کا شعور ہوتا ہے ۔ یہ نئی کیفیت حقیقی اور اصلی شمار کی جاتی ہے ۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ نئی کیفیت کسی پہلی کیفیت کی فراوانی یا کثرت سے عبارت ہے، نہ یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ نئی کیفیت کا تجزیہ کیا جائے گا تو صرف پرانی کیفیت کے اجزا نظر آئیں گے ؛ کیفیت کے یہ تغیرات اور نئی کیفیات کا وجود میں آنا ایک عمل جاریہ کی صورت رکھتا ہے ۔ ارتقا کی ہر نئی منزل ، ترقی کا ہر نیا مقام ایک نیا امتزاج بن جاتا ہے جو پہلی ترکیب کے تضادات کو رفع کرتا ہے لیکن جو خود ایک نئی کیفیتی سطح[2] پر اپنے مخصوص تضادات پیدا کرتا ہے ...... (ان تمام باتوں سے لازم آتا ہے کہ ہم یہ بات تسلیم کریں کہ) جدلیاتی مادیت کا فلسفہ اس بات کا مدعی ہے کہ تمام کوائف کا سراغ تاریخی اعتبار سے (بترتیب زماں) لگایا جاتا ہے ۔ یہ بات اہم نہیں کہ لمحۂ حاضر میں کسی چیز کی کیا صورت ہے ؟ اصل اہمیت اس بات کو حاصل ہے کہ مختلف عناصر اور قویٰ (خارجی اور باطنی) کے تصادم سے جو تغیرات پیدا ہو رہے ہیں ان کی نوعیت ، ان کا رخ کیا ہے اور نظر بظاہر ان کے نتائج کیا ہوں گے .... ہمارے تصورات اور افکار میں بھی اشیا اور کوائف عکس پزیر ہوتے ہیں لیکن یہ عکس پزیری باقی تمام چیزوں کی طرح جدلیاتی ہوتی ہے ۔ جامد (اور سنگ بستہ) نہیں بلکہ جاندار اور متحرک ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ حقیقت کاملاً اور مطلقاً موجود فی‌الخارج ہوتی ہے لیکن ہم اس حقیقت کا جو تصور قائم کرتے ہیں وہ ہمیشہ ناقص ہوتا ہے ۔ بہ‌الفاظ دیگر صداقت یا حقیقت تو مطلق ہے لیکن اس کے متعلق ہمارا علم ناقص یا اضافی ہے . . . . . اس نظریے کے مطابق انسانی معاشرہ جن بنیادی تغیرات سے دو چار ہوا ہے اور جن مرحلوں سے گذرا ہے ، اگرچہ ان کی ارتقائی کیفیت بڑی پیچ دار ہے لیکن یہ صاف نظر آتا ہے کہ تمام تغیرات کے اصلی (یا بنیادی) عوامل اقتصادی نوعیت کے ہیں . . . . . . اس نظریے کے مطابق معاشرتی ارتقا کا رخ یہ رہا ہے کہ پہلے ایک قسم کی سادہ اشتمالیت

---

۱ - کیفیت - (Quality)

۲ - کیفیتی سطح - (Qualitative)

قائم تھی اور طبقہ بندی مفقود تھی ۔ بتدریج مختلف جماعتیں یا طبقے پیدا ہوئے مثلاً (الف) غلام اور آقا ، (ب) ملازم اور مالک (ج) مزدور اور سرمایہ‌دار ۔ آخر کار ایک ایسی ریاست وجود میں آئے گی جو اشتراکی ہوگی اور جس میں مختلف طبقات کا وجود نہ ہوگا . . . . جدلیاتی مادیت کے مطابق آرٹ بنی نوع انسان کے اس ذہنی عمل کا نام ہے جو گرد و پیش کے حقائق کی تصویر کشی کرتا ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ یہ تصویر کشی شعوری ہو، غیر شعوری ہو، تعمیر نو کے نصب‌العین پر مبنی ہو یا قصداً اس میں فانتزی (Fantasy) کا سا رنگ پیدا کر دیا گیا ہو ۔ شرط یہ ہے کہ آرٹ یا فن تبھی وجود میں آئے گا جب آہنگ ، نقوش رنگ اور خطوط[1] (وغیرہ) میں جمالیاتی عنصر پایا جائے گا (صناعانہ حسن کی موجودگی ضروری ہے) ۔ آرٹ اسی نسبت سے اچھا ہے جس نسبت سے وہ حقیقت کی صحیح لیکن (فن کارانہ اور) جمالیاتی تصویر کشی کرتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ (اس نظریے کے موید) آرٹ کو محض جامد عکاسی نہیں کہتے بلکہ ایک متحرک اور زندہ حقیقت سمجھتے ہیں ۔ اس بات کا فنکار کو گہرا شعور ہوتا ہے کہ مخصوص عہد اور موضوع دائماً مستقبل کی طرف رواں دواں ہے ۔ بالفاظ دیگر موجودہ معاشرت جس میں طبقے پائے جاتے ہیں ، ارتقا پا کر بے طبقہ معاشرت میں تبدیل ہو رہی ہے ۔ یہ حقیقت پسندی رجائیت پر مبنی ہے کہ اس میں انقلابی رومانیت پائی جاتی ہے ۔''
[سومرویل کے مضمون کے اقتباسات ختم ہوتے ہیں]

معاشرت کا جو تصور مارکس اور اینگلز نے پیش کیا ہے اس میں اقتصادی عوامل پر زیادہ زور دیا گیا ہے ۔ اس فلسفے کے شارحین نے تو یہاں تک کہا ہے کہ انسان کا شعور ماحول کے ساتھ اس کے تعلق سے عبارت ہے اور ماحول کے ساتھ انسان کا تعلق بیشتر اقتصادی ضروریات پر مبنی ہوتا ہے ۔ دوسرے الفاظ میں انسانی تمدن کی ساری تاریخ در اصل اقتصادی تاریخ ہے ظاہر ہے کہ آرٹ ، انسان کے تمدنی کوائف کا ایک نہایت اہم جزو ہے اور ہم اگر مارکسی نظریہ بہ تمام و کمال تسلیم کر لیں تو ہم پر لازم

---

۱ ۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ خود مارکس بھی ادب کو پرکھنے کا پیمانہ حسن ہی کو قرار دیتا ہے ۔

آئے گا کہ ہم یہ بھی تسلیم کریں کہ فنکار صرف معاشرے کے تغیرات کی تصویر کھینچتا ہے ، اور چونکہ کارل مارکس کے قول کے مطابق یہ تغیرات بنیادی طور پر اقتصادی نوعیت کے ہوتے ہیں یا اقتصادی عوامل کی تخلیق ہوتے ہیں ، یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ فنکار (اصلاً) صرف اقتصادی عوامل کا تجزیہ کرتا ہے ، یا اقتصادی عوامل سے پیدا شدہ صورت حالات کا جائزہ لیتا ہے اوز اس کی تصویر کھینچتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ یہ بات بالبداھت غلط ہے ۔ فنکار یا ادیب ایسے حالات کا اور ذاتی کوائف و واردات کا ذکر بھی ضرور کرتا ہے جن کا اقتصادی عوامل سے دور کا واسطہ بھی نہیں ۔ مارکسی نقطۂ نظر کے مطابق اگر کوئی شاعر ، اندوہ جدائی کو موضوع شعر بنائے تو اس پر لازم آئے گا کہ وہ اسباب جدائی سے بحث کرتے ہوئے آخر یہ ثابت کرے کہ محبوبہ سے دوری صرف اقتصادی مشکلات کے باعث ہوتی ہے ، یا کم از کم جدائی کے عوامل و اسباب میں اقتصادی عنصر بہت نمایاں ہے ۔ اسی طرح اگر فنکار اس احساس حرمان کی تصویر کشی کرے کہ اس کی محبوبہ اسے نہیں چاہتی تو یہ تصویر کشی آرٹ کے دائرے میں تبھی شامل ہوگی جب یہ بھی ثابت کیا جائے کہ محبوبہ ، شاعر کو اس کے افلاس کی وجہ سے نہیں چاہتی ، یا یہ ثابت کیا جائے کہ جو تمدنی اور اقتصادی طبقہ بندیاں اس وقت قائم ہیں ان کا وجود ، شاعر کی کامیابی کی راہ میں حائل ہوتا ہے ۔ اس کے سوا باقی تمام صورتیں ٹکسال باہر ہو جائیں گی[1] اور تغزل کے اکثر کارنامے آرٹ کے لقب سے محروم کر دیے جائیں گے ۔

بات در اصل یہ ہے کہ عوامل تخلیق بہت پیچیدہ ہوتے ہیں اور انہیں

---

۱ ۔ منطقی طور پر اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی عورت کسی مرد سے یہ نہیں کہہ سکتی کہ میں تمھیں پسند نہیں کرتی بلکہ یہ کہنے پر مجبور ہے کہ تمھاری مفلسی کی وجہ سے تمھیں پسند نہیں کرتی ہوں یا میرے تمھارے درمیان معاشرتی طبقہ بندی کی خلیج حائل ہے ۔ ظاہر ہے کہ اکثر یہ دونوں موانع غائب ہوتے ہیں اور عشق پروان نہیں چڑھتا ہے ۔ (این سعادت بزور بازو نیست) ۔

ریاضیاتی یا میکانکی قوانین و ضوابط کا پابند نہیں بنایا جا سکتا[1] ۔

یہ درست ہے کہ انسان کے تمدنی کوائف کو اقتصادی عوامل بہت حد تک متاثر کرتے ہیں لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ کوئی ایسی تخلیق ، آرٹ یا ادب کے دائرے میں داخل نہیں ہو سکتی جو مارکس کے نظریۂ ارتقاے معاشرت کی کسوٹی پر پوری نہ اترے یا اس کے نظریات کی موید نہ ہو ۔ جہاں تک عوامل تخلیق کا تعلق ہے مفکر ، نفسیات دان ، فلسفی ، جمالیات کے ماہر ، نقاد اور خود فنکار مختلف نظریات کا اظہار کرتے آئے ہیں ، لیکن آج تک یہ دعوئ کسی نے نہیں کیا کہ منطقی تجزیے سے عمل تخلیق کے تمام عناصر و عوامل کا بہ قطع و یقین سراغ لگایا جا سکتا ہے ۔

فرائڈ اور اس کے ہم نوا تو یہ کہتے ہیں کہ فن اصلاً ادیب ، انشا پرداز یا فنکار کی ان جنسی یا نیم جنسی خواہشات کی تخلیق ہوتا ہے جو اور کسی طرح تسکین نہیں پاتیں اور جن کا وہ ترفع (Sublimation) کر لیتا ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نظام عالم میں اقتصادی عوامل بہت اہمیت رکھتے ہیں اور تمدن کی تاریخ میں یہ بہت دخیل رہے ہیں ، لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ مارکس نے حقیقت کی پوری اور صحیح تصویر پیش نہیں کی کہ وہ خود مقر ہے کہ "حقیقت مطلق ہے لیکن ہمارا علم اضافی ہے"۔

حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ معاشرہ بھی کائنات کی دوسری اشیا کی طرح تغیر پذیر ہے اور ارتقا کی منزلوں سے گزر رہا ہے ۔ فرد اپنے معاشرے اور اپنے ماحول کے کوائف کی تخلیق ہوتا ہے اور اسے ان تمام آداب و اخلاق اور قوانین و ضوابط کا خیال رکھنا پڑتا ہے جو معاشرے نے اس پر عائد کیے ہیں ، اس اعتبار سے ایک طرح معاشرے کا ہر فرد (اور فنکار بھی معاشرے کا ایک فرد ہے) مجبور ہوتا ہے کہ بالعموم انھی اقدار کو صحیح تسلیم کرے جو معاشرے نے اپنے مفاد کے لیے صحیح سمجھ رکھی ہیں ۔ ان تمام باتوں کے باوجود اور ان تمام پابندیوں کے باوصف فنکار

۱۔ اگرچہ بعض ادیب (نام نہاد) اس بات پر مصر ہیں کہ اچھے ادب کا فارمولا ہوتا ہے ۔ تفصیل آگے آتی ہے ۔

معاشرے کے رخ یا رجحان کا بغور مطالعہ کرے گا تو اسے معلوم ہوگا کہ تغیر اور حرکت کی کیا صورت ہے ۔ بعض تحریکات ناتوانا ، غیر صحت مند اور مضر نظر آئیں گی اور بعض عالم انسانیت کے لیے مفید ۔ فنکار اور ادیب کا فرض ہے کہ وہ صحت مند افکار اور تصورات کی حمایت کرے اور ارتقائی عمل میں معاون ہو ۔ بعض اوقات معاشرے[1] کی اکثریت گمراھی میں مبتلا ہو کر توانا اور غیر صحت مند تحریکات میں تمیز نہیں کر سکتی ۔ اسی مقام پر فنکار کے جوھر کھلتے ھیں کہ وہ بے باکانہ ان تمام افکار و تصورات اور تحریکات و رسمیات کی مذمت کرتا ہے جو معاشرے کو سربلندی کی منزلوں کی طرف بڑھنے سے روکتے ھیں اور دیانت داری اور خلوص کو اپنا رھبر بناتا ہے ۔

یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ فنکار کو اپنے گرد و پیش اور اپنے معاشرے کے وجود باطنی میں جو کچھ نظر آتا ہے وہ اسی کی تصویر کشی کرتا ہے اور وہ اس پر مجبور بھی ہے ، لیکن وہ اپنی بصیرت سے کام لے کر معاشرے کے مضر اور غیر صحت مند عناصر کی یوں تصویر کشی کرتا ہے کہ پڑھنے والے کے دل میں تنفر پیدا ہوتا ہے ۔ یہی وہ مقام ہے جہاں فنکار وہ مرتبہ حاصل کر لیتا ہے جسے گالزوردی "Goodness"[2] یا خوبی و

۱۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ فن کار دیانت داری سے اکثریت کے خلاف بر سر پیکار ہوتا ہے اور ادب سے تیغ جوہردار کا کام لیتا ہے ۔ اکبر الہ آبادی نے مغربی تہذیب اور معاشرت کی مذمت ایسی بے باکانہ کی ہے اور اس بانک پن سے کی ہے کہ باید و شاید ۔

۲۔ دیکھیے سکاٹ جیمز ، آرٹ اور اخلاق ـــ یہ بھی واضح رہے کہ حقیقت مطلقہ کے تین پہلو ھیں : یعنی (۱) صداقت ۔ (۲) نکوئی یا خوبی اور (۳) حسن ـــ یہ تینوں پہلو ایک ھی چیز کو تین مختلف زاویوں سے دیکھنے کی کوشش سے عبارت ھیں ۔ ۳ کا عدد بھی اسی لیے پر اسرار تصور کیا جاتا ہے کہ حقیقت کی کلیت اپنے دامن میں رکھتا ہے ۔ ھندوؤں کی تریمورتی (وشنو ۔ شو ۔ برھما) ، عیسائیوں کی تثلیث اسی رمز کی طرف اشارہ کرتے ھیں ۔ جب تک آئن سٹائن نے زمان مکان (Time Space) کا بعد رابع دریافت نہیں کیا تھا ، بعد بھی ۳ ھی تھے ، تمثیل کی وحدت ھائے ثلاثہ مشہور ھیں ۔

نکوئی کہتا ہے اور جس کے بغیر کوئی انسان صحیح معنی میں عظیم المرتبت نہیں کہلا سکتا۔

اسی طرح فنکار معاشرے کے صحت مند اور توانا عناصر کی تصویر اس ہمدردی سے کھینچتا ہے کہ دل خواہ مخواہ ان کی خوبی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ سعدی نے گلستان اور بوستان میں جہاں غیر صحت مند عناصر کی مذمت کی ہے، وہاں معاشرے کے صحت مند عناصر کی ترجمانی بھی ایسی ہمدردانہ کی ہے کہ پڑھنے والا اس بات کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوتا ہے کہ جس چیز کو صداقت یا نکوئی کہتے ہیں وہ حسن ھی کے دو نام ہیں۔ سعدی کے اس قسم کے اشعار پڑھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شعر کو کسی مضمون سے بیر نہیں ہے۔ اخلاقی اقدار کی بلندی کا اثبات بھی فنکارانہ انداز سے کیا جائے اور اظہار میں پیرایۂ جمال ملحوظ رکھا جائے تو تبلیغ و موعظت بھی اعلیٰ درجے کا ادب بن سکتی ہے۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ ادیب کسی خیالی دنیا میں نہیں رہتا۔ وہ جس معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اس کے حقائق و کوائف کی طرف سے آنکھیں بند کر لے گا تو اس کی تخلیقات کو 'باد ہوائی' کے سوا اور کسی نام سے نہ پکارا جا سکے گا۔ اس کا فرض ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کو، اپنے ماحول کو، اپنے معاشرے کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کو ملحوظ خاطر رکھے اور ادب کے ارتقائی عمل میں معاون ہو۔ اس کی تخلیقات سے اس کے عہد کی خصوصیات کا، اس کے زمانے کے تمدنی مزاج کا، اس کی ثقافتی اقدار کا سراغ ملے، وہ زمانے کے ساتھ[1] چلے کہ زندگی حرکت کا دوسرا نام ہے اور جمود موت کا۔

اس سلسلے میں یہ بات گفتنی ہے کہ جن زمانوں میں معاشرہ زوال پزیر ہو جاتا ہے اور صحت مند ادبی تحریکات مردہ ہو جاتی ہیں اس وقت ادیب

۱- مراد یہ نہیں کہ زمانے کا غلام ہو جائے بلکہ یہ کہ ذہن کو اس بات کی اجازت نہ دے کہ ماضی کے حنوط خانے میں بند ہو کر، مردہ افکار و تصورات پر رنگ و روغن کیا کرے۔ ایک سخن سنج نے کیا بات پیدا کی ہے کہ: یک گربۂ زندہ پیش عارف۔ بہتر ز ہزار شیر مردہ۔

کی ذمہ داری اور بھی بڑھ جاتی ہے - اسی زمانے میں ادیب ابتلا اور آزمائش کے دور سے گزرتا ہے - وہ چاہے تو گرد و پیش کے جان فرسا اور کاہش افزا حالات کو دیکھ کر اپنے وجود باطنی کے اس گوشۂ مخفی میں پناہ گزیں ہو جائے جسے 'انا' کہتے ہیں، اور اپنی ہی ذات کو کائنات کا محور و مصدر سمجھ کر صرف عشق و عاشقی کے تجربات و واردات کا بیان کرتا رہے، یا جنوں اور پریوں کی داستانیں تصنیف کرتا رہے اور یوں اندوہ روزگار سے فرار کا راستہ نکال لے - اور چاہے تو حقیقت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھے -

۱۸۳۰ء سے لے کر کم و بیش بیسویں صدی کے آغاز تک (بہ استثنائے چند) اردو غزل‌گو شعرا اکثر اپنی ذات کی بھول بھلیوں میں اور اپنی واردات کی پیچ در پیچ غلام گردشوں میں اس طرح گم ہو گئے تھے کہ ان کی غزل کا مطالعہ کرنے کے بعد پڑھنے والے کے دل پر اس گمان کی پرچھائیں بھی نہیں پڑتی کہ وہ ایک ایسے عہد میں زندگی بسر کر رہے تھے جو اپنی تمدنی، اخلاقی، ثقافتی اور مذہبی اقدار سمیت ایک بھٹی میں ڈالا جانے والا تھا - نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کو اس بات کا شعور ہے کہ وہ تمدنی نظام جو مسلمانوں نے اس بر عظیم میں قائم کیا تھا، کس تیزی سے روبہ زوال ہو رہا ہے اور سیاسی افق پر کون سے مہیب اور سیاہ بادل منڈلا رہے ہیں - ان کے کلام میں حرمان اور شکست آرزو کا عنصر خالصتاً شخصی ہے - وہ اپنے ماحول کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات سے اس قدر بیگانہ ہو گئے تھے یا بے پروا کہ مجمل سے اشارات کے سوا یہ ظاہر بھی نہ ہوتا تھا کہ ان کا تعلق کسی ماحول یا سماج سے ہے - ایسا معلوم ہوتا تھا گویا وہ کسی اور دنیا میں زندگی بسر کرتے تھے جہاں اجتماعی زوال اور ملی انتشار کی کوئی آواز ان کے کان میں نہ پڑ سکتی تھی[1] - یہی وجہ ہے کہ یہ

---

۱ - ذوق اور مومن کا معاملہ تو مختلف ہے کہ انھوں نے ۵۷ء کا ہنگامہ بہ چشم خود نہیں دیکھا - شیفتہ، مجروح اور امیر و داغ کا کلام اٹھا کر دیکھیے - یوں معلوم ہوتا ہے جیسے زندگی پر کسی ناخوش گوار واقعے کی پرچھائیں بھی نہیں پڑتی - ظہیر دھلوی نے البتہ طراز ظہیری کے نام سے ۵۷ء کے حالات لکھے لیکن اشعار سے بالکل ظاہر نہیں ہوتا کہ ان پر کیا بیت گئی -

غزل گو شعرا (بہ استثنائے چند) کہنہ مشق اور ارباب علم و فضل ہونے کے باوصف اور شعر و سخن کے رازدار ہونے کے باوجود ، وہ عظمت حاصل نہ کر سکے جس کے ہر طرح سزا وار معلوم ہوتے تھے ۔

فن کارانہ انداز میں ذاتی کوائف و واردات کے دقائق و نکات بیان کیے جائیں تو پڑھنے والے کی بصیرت میں ضرور اضافہ ہوتا ہے اور اسے نفس انسانی کے رموز سے آگاہی حاصل ہوتی ہے لیکن جہاں ذاتی واردات اس شعور اور احساس میں سمو دیے جائیں جو ماحول کے تمام کوائف سے مطلع ہونے کے بعد پیدا ہوتا ہے ، اکثر و بیشتر عظیم المرتبت شعر وہیں وجود میں آتا ہے ۔ اندازہ کر لیجیے کہ بہادر شاہ ظفر بھی جو نہایت معمولی غزل گو ہیں ، جب اپنے ماحول کے کوائف کو اپنی ذاتی واردات میں سمو دیتے ہیں تو ایسی غزل کہتے ہیں کہ پڑھنے والا دل تھام کر رہ جاتا ہے ۔ مقام یہ ہے کہ کمپنی کی حکمت عملی کے مطابق بہادر شاہ کے احترام میں کمی کر دی گئی ہے ۔ ریذیڈنٹ اب داب شاہی کی بہت پروا نہیں کرتے ۔ بادشاہ کی سفارشات مسترد کر دی جاتی ہیں ، یہاں تک کہ غالب پر جب قمار بازی کے سلسلے میں مقدمہ قائم ہوتا ہے تو ظفر سفارش کرتے ہیں اور انہیں جواب ملتا ہے ''عدالتی کارروائی میں آپ کا دخل دینا مناسب نہیں ہے ۔'' شہزادے حق وراثت حاصل کرنے کے لیے مغلوں کی عظمت کو بیچ دینے کے خواہاں ہیں ۔ زینت محل کی ضد ظفر کو کچھ کرنے نہیں دیتی ۔ سیاسی نامرادی کے ساتھ شخصی اہانت کا پہلو بھی شامل ہو گیا ہے ۔ ان حالات کو ظفر اپنی غزل میں سموتے ہیں اور کہتے ہیں :

بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی
جیسی اب ہے تری محفل کبھی ایسی تو نہ تھی
چشم قاتل مری دشمن تھی ہمیشہ لیکن
جیسی اب ہوگئی قاتل کبھی ایسی تو نہ تھی
ہائے کوہاں کوئی زنداں میں نیا ہے مجنوں
آتی آواز سلاسل کبھی ایسی تو نہ تھی
لے گیا چھین کے کون آج ترا صبر و قرار
بےقراری تجھے اے دل کبھی ایسی تو نہ تھی

کیا سبب تو جو بگڑتا ہے ظفر سے ہر بار
تیری خو حور شمائل کبھی ایسی تو نہ تھی

اس طرح غالب کی غزل سرائی لاکھ منفرد ہو لیکن جب تک صرف واردات شخصی تک محدود رہتی ہے ، تہ در تہ ، معنی خیز اور پہلو دار نہیں ہوتی؛ جہاں اس میں ماحول کے عناصر کارفرما کا شعور سمویا جاتا ہے، بات کی صورت ہی بدل جاتی ہے ۔

قمار بازی کے سلسلے میں غالب پر اسیری کی جو بلا نازل ہوئی ہے اس کا بیان کرتے وقت انہوں نے اپنے زمانے کے کوائف کی طرف بڑے دل‌پذیر اور دردناک اشارے کیے ہیں ۔ انہیں اشاروں نے نظم کو خالص داخلی تخلیق کے دائرے سے نکال کر ان منظومات میں شامل کر دیا ہے جو اس زمانے کے مزاج کا، ماحول کے کوائف کا، اور معاشرے کے رجحانات کا سراغ دیتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ شاعر کا اپنے ماحول سے اپنے نظام نسبتی سے کیا تعلق تھا ۔ اس اعتبار سے یہ نظم صرف ایک شخص کی داستان نہیں رہتی بلکہ اس وقت کے تمام شرفا کی ذلت اور اہانت کا ماتم بن جاتی ہے ، ہمیں اس بات کا دردناک لیکن صحیح شعور ہوتا ہے کہ پرانی طبقہ بندی بہ امتداد زماں مٹ رہی ہے ، شرفا کی وضع داری معرض خطر میں ہے ، قانون بہ ظاہر آڑ لے کر کہ جرم بہر حال جرم ہے ، امرا اور عمائد کے رسوخ کا بھانڈا سر بازار پھوڑنے پر تلا ہوا ہے ، اغیار کی حکمت عملی اس جماعت کو ذلیل کردینا چاہتی ہے جو اشراف کہلاتے ہیں ۔ یہ تمام باتیں ملحوظ رکھ کر اس کا اثر دو چند ہو جاتا ہے ۔ ملاحظہ فرمائیے گا :

یار دیرینہ قدم رنجہ مفرما کیں جا
آں نگنجد کہ تو درکوبی و من باز کنم
ھلہ دزدان گرفتار ! وفا نیست بہ شہر
خویشتن را بہ شما ھم دم و ھم راز کنم
بسکہ خویشاں شدہ بیگانہ ز بدنامئی من
غیر نشگفت خورد گر غم ناکامئی من

من نہ آنم کہ ازیں سلسلہ ننگم نبود
چہ کنم چوں بہ قضا زہرۂ جنگم نبود
راز دانا ! غم رسوائی جاوید بلاست
ہر آزار غم از قید فرنگم نبود
لرزہ از خوف دریں حجرہ کہ از خشت و گل است
ورنہ در دل خطر از کام نہنگم نبود

پچھلے دنوں سے حالی کی غزل گوئی جو بہت مورد تعریف قرار پائی ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ اس کے اشعار میں ذاتی واردات اور سیاسی کوائف کا شعور ، شخصی تجربات اور ماحول کے واقعات کا احساس اس طرح گھل مل کے شیر و شکر ہو گیا ہے کہ ایک بالکل نئی آواز معلوم ہوتی ہے ۔ علایم و رموز قدیم ہیں لیکن ان سے نیا کام لیا گیا ہے ۔ اسلوب کلاسیکی ہے لیکن ترجمانی بالکل جدید کوائف کی مد نظر ہے ۔ تغیر پزیر زمانے اور عہد کا بدلتا ہوا مزاج جس طرح حالی کے کلام میں نظر آتا ہے اس کی مثال ان کے ہم عصروں کے ہاں نہیں ملتی ۔ ان شعروں پر غور فرمائیے گا :

کبک و قمری میں یہ جھگڑا ہے چمن کس کا ہے
کل خزاں آ کے بتا دے گی وطن کس کا ہے

یاران تیز گام نے محمل کو جا لیا ہم محو نالۂ جرس کارواں رہے

شیخ اللہ رے تیری عیاری کس توجہ سے پڑھ رہا ہے نماز

اقبال کی غزل کی عظمت کی وجہ بھی یہی ہے کہ فن کار نے اپنی آنکھیں کھلی رکھی ہیں ۔ اپنی ذات کے بندی خانے میں محصور ہونے کی بجائے خارجی زندگی کے تمام حقائق کو پرکھا اور برتا ہے اور پھر اپنے رد عمل کو اس طرح شاعرانہ پیرائے میں بیان کیا ہے کہ ان کے اشعار میں جہاں ان کی شخصیت ، بھر پور شخصیت جلوہ گر نظر آتی ہے ، وہاں ان کے عہد کے تمام کوائف بھی ذاتی واردات میں اس طرح سموئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں گویا خود زندگی نے اقبال کی واردات شخصی کو اپنا مظہر بنا لیا ہے یا اقبال کی واردات شخصی اتنی وسیع ہیں کہ زندگی کے تمام پہلوؤں کو محیط ہو گئی ہیں ۔ یہی

معاشرت کی ترجمانی ہے ، یہی چیز ادبی تخلیق کو ایک تنگ دائرے سے نکال کر ایک وسیع تر دائرے میں لے جاتی ہے اور اس میں معانی کے مختلف اور متنوع تہ در تہ پہلو مخفی ہو جاتے ہیں جن کی دلالتوں کا احصا مشکل سے ہوتا ہے۔

وہ ادبی تخلیقات جو خالصتاً ذوق خود نمائی کی تخلیق ہوتی ہیں اور جن میں فنکار کا تعلق اپنے گرد و پیش کے ہر آن بدلتے ہوئے لمحات گریزاں سے موہوم سا رہ جاتا ہے ، لاکھ بلند منزلت ہوں ، ان تخلیقات کا مقابلہ نہیں کر سکتیں جن میں ذوق خود نمائی کے ساتھ ذوق بزم آرائی بھی شامل ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر غم یار و غم روزگار ، غم دوراں و غم جاناں[1] کے امتزاج ہی سے وہ ادب وجود میں آتا ہے جو نسبتاً معانی بلند اور مطالب ارجمند پر مبنی ہوتا ہے۔ جب طے ہو چکا کہ غزل بھی جو خالص شخصی واردات کا بیان ہے ، اسی نسبت سے بلند مرتبہ ، عالی منزلت اور عظیم ہوتی ہے جس نسبت سے فنکار اپنے ذاتی واردات کو اپنے ماحول اور اپنے گرد و پیش کے واقعات سے تطبیق دے کر پیش کرتا ہے ، تو باقی اصناف ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنا کچھ مشکل نہیں ہے۔ ناول ہو یا داستان ، مختصر افسانہ ہو یا رپورتاژ ، مثنوی ہو یا طویل نظم کی کوئی دوسری صورت ، ہر صنف ادب اسی حد تک کامیاب گنی جائے گی جس حد تک وہ متعلقہ معاشرت کے کوائف کی ترجمانی کا فریضہ ادا کرے گی ، یعنی جس حد تک وہ ہمیں زندگی کے آنی تغیرات سے با خبر رکھے گی اور ان تغیرات کے رخ اور رجحانات سے آگاہ کرے گی۔

ناول یا مختصر افسانے میں معاشرت کی ترجمانی کی جو صورت ہوتی ہے وہ مصوری اور عکاسی کے باہمی اختلاف کے بیان کرنے سے واضح ہو جائے گی۔ اس حقیقت کی صراحت کی جا چکی ہے کہ انسان کا ذہن دائماً مختلف کیفیات و تصورات سے متکیف اور متاثر ہوتا رہتا ہے۔ یہ کیفیات لمحات گزراں کی طرح فوراً حال سے ماضی میں تبدیل ہو جاتی ہیں لیکن ہر کیفیت ، ہر خیال ،

---

۱ - غم وفا میں لگائیں غم جہاں کی سریں
تمام ساز کے پردے ملا دیے میں نے

ہر تصور ، جس سے ذہن انسانی متاثر ہوتا ہے، چہرے پر اپنا نقش ثبت کرتا چلا جاتا ہے، یہاں تک کہ سالوں کے بعد انسان کا چہرہ ، اس کے ماتھے کے شکن ، اس کا انداز ، اس کا اسلوب گفتگو ، اس کا طریق نشست و برخاست ، اس کی حرکات و سکنات من حیث‌المجموع اس کے کردار کی بنیادی خصوصیات اور صفات پر دلالت کرنے لگتی ہیں ۔ فوٹو گرافر یا عکاس وقت کی رفتار کو گویا روک کے چہرے کا ایک ایسا عکس تیار کرتا ہے جس پر اس لمحۂ گزراں کی کیفیت کے آثار ثبت ہیں جس سے موضوع عکس یا صاحب عکس ، تصویر اترواتے وقت متاثر تھا ۔ اور یہ تاثر بھی بہت پھیکا اور مدھم ہوتا ہے کیونکہ تصویر اترواتے وقت انسان قصداً چہرے پر ایک خاص قسم کا تبسم پیدا کرتا ہے، ایک خاص پر تکلف انداز میں بیٹھتا ہے یا کھڑا ہوتا ہے اور اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ ایسے زاویے سے عکس تیار کیا جائے کہ اس کی خوب روئی کے عناصر نمایاں ہوں اور عیوب مخفی رہیں یا کم از کم نسبتاً کم ظاہر ہوں ۔ اس لیے عکسی تصویر صاحب تصویر کے دلی جذبات کا مرقع نہیں ہوتی، نہ اس تصویر سے کردار کی خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں ۔ اکثر عکس بے روح ، بے جان اور گمراہ کن ہوتے ہیں ۔ اس کے بر خلاف جب مصور کسی کی تصویر کھینچتا ہے تو وہ کسی خاص لمحے کو موضوع فنکاری نہیں بناتا ۔ وہ توگھنٹوں بلکہ دنوں صاحب تصویر کے چہرے کے خدو خال اور انداز نشست و بر خاست کا غائر نظر سے مطالعہ کرتا رہتا ہے اور آخر جب وہ دیانت‌داری سے یہ سمجھتا ہے کہ اب وہ صاحب تصویر کے کردار کی رمز سے آگاہ ہو گیا ہے تو خطوط اور رنگ کے ذریعے اور جوہر تخلیقی سے کام لے کر ایسی تصویر تیار کرتا ہے جس میں صاحب تصویر کے کردار کی خصوصیات کا نقش اس کے چہرے پر ثبت نظر آتا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر مصور تخیل سے مدد لے کر پہلے اپنے ذہن کے پردے پر صاحب تصویر کے اس چہرے کا نقش اتارتا ہے جس پر بہ امتداد زماں مختلف جذبات و کیفیات نے اپنی مہریں لگائی ہیں اور جس کے ماتھے کی ہر شکن میں ایک داستان مخفی نظر آتی ہے ، یہ گویا صاحب تصویر کی روح کی تصویر ہوتی ہے جو مصور کی چشم تخیل کو نظر آتی ہے ۔ پھر مصور اس ان دیکھی لیکن جانی پہچانی روح کے نقوش خطوط و رنگ کے ذریعے اجاگر کرتا ہے اور سالوں میں

جو کچھ صاحب تصویر پر بیتی ہے، وہ خد و خال کی نوک پلک، چشم و ابرو کی ہیئت ، انداز نگاہ اور خم گردن کی وضع کے ذریعے روشن کر دیتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا مصور نے ، صاحب تصویر کو مختلف ، متضاد اور متنوع کیفیات و افکار سے متاثر ہوتے دیکھا ہے اور سالوں دیکھا ہے اور پھر اس تاثر نے صاحب تصویر کے چہرے پر جو مہر لگائی ہے ، مصور نے اسے کردار کی رمز بنا کر نقوش و خطوط کے ذریعے نمایاں کر دیا ہے ۔

عکاس کہتا ہے ''صاحب عکس کا چہرہ ایسا ہے''۔ مصور کہتا ہے ''مجھے صاحب تصویر کی روح ایسی نظر آئی تھی اور میں نے صاحب تصویر کا چہرہ اس طرح دیکھا ہے جیسا آپ اس تصویر میں دیکھتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ صاحب تصویر اور تصویر میں نمایاں اختلاف ہو اور مشابہت کم ، لیکن اس میں میرا قصور نہیں ۔ میں تو صاحب تصویر کے کردار کو اجاگر کرنا چاہتا ہوں اور وہ چہرہ دکھانا چاہتا ہوں جو در اصل ، صاحب تصویر اپنے آپ کو دکھاتے ہیں ۔ علاوہ ازیں ان کے چہرے پر بہ یک لمحہ ایک جذبے یا ایک تاثر کا سایہ پڑتا ہے لیکن میں نے ان کے چہرے پر ان تمام کیفیات کا اثر دکھا دیا ہے جن سے وہ گزشتہ کئی سالوں میں متاثر ہوئے ہیں ۔ میں نے ان کے چہرے کو ہر جذبے سے متاثر ہوتے اور بدلتے دیکھا ہے اور میں نے تمام تغیرات وتاثرات ان کے چہرے پر ثبت کر دیے ہیں''۔ ظاہر ہے کہ عکاس فوٹو گرافر اگر کسی شخص کے سینکڑوں عکس تیار کرے اور اسے مختلف جذبات سے متاثر ہوتے ہوئے دکھائے تب بھی دیکھنے والوں پر اس کے کردار کی رمز ایسی نمایاں نہیں دکھائی دے گی جیسی تصویر میں مصور نے دکھا دی ہے ۔

یہی صورت ناول یا مختصر افسانے میں معاشرت کی ترجمانی کی ہوتی ہے۔ ہم روزانہ لوگوں سے ملتے ہیں، ان سے باتیں کرتے ہیں لیکن ہمیں یہ موقع نہیں ملتا کہ مختلف کرداروں کو متضاد جذبات سے متاثر ہوتے ہوئے دیکھیں اور ان کا رد عمل مشاہدہ کر کے ان کی گفتگو کے ذریعے اندازہ لگائیں کہ وہ اپنے گرد و پیش کے حالات سے کس طرح متاثر ہوئے ہیں - معمولی زندگی میں ہمارا مشاہدہ ناقص ، سطحی، عارضی اور جزئی ہوتا ہے - جب ناول نویس

یا افسانہ نگار معاشرت کی ترجمانی کرنے لگتا ہے تو وہ تخیل سے کام لے کر معاشرت زیر نظر کے تمام نقوش اجاگر کرنے کے لیے کردار تخلیق کرتا ہے اور انھیں مختلف حالات و جذبات سے متاثر ہوتےہوئے دکھاتا ہے۔ ہم ان کا رد عمل بہت تفصیل سے مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ ان کے مکالمات کے ذریعے دریافت کر سکتے ہیں کہ انھوں نے گرد و پیش کے حالات سے کیا اثر قبول کیا ہے۔ فنکار کے کردار اس کی مخلوق ہیں، وہ عام آدمیوں کی طرح اعمال و افعال میں مختار نہیں ہیں، وہ اپنے خالق کی منشا کے پابند ہیں۔ فنکار ان کا خالق ہے، وہ مختلف واقعات کے چوکھٹے میں انھیں تصویروں کی طرح جڑتا ہے اور اپنے مشاہدے کی تیز روشنی ان پر ڈالتا ہے، یہاں تک کہ ہم اس کے تمام تخلیق کردہ کرداروں سے بہ خوبی آشنا ہو جاتے ہیں اور انھی کے عمل اور رد عمل کے ذریعے گرد و پیش کے حالات اور اپنے معاشرے کے مسائل سے آشنا ہوتے ہیں اور کاملاً آشنا ہوتے ہیں کیونکہ عام زندگی میں ہمیں واقعات کا اس طرح ترتیب سے اور تفصیل سے مشاہدہ کرنے کا موقع نہیں ملتا جس طرح ناول یا افسانے کے مطالعے کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشہور اچھے ناولوں کے کردار عام آدمیوں کی نسبت زیادہ جاندار، پائدار، روشن اور جیتے جاگتے معلوم ہوتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ان کرداروں کی وساطت سے ہمیں جو علم اپنی معاشرت کا ہوتا ہے، وہ زیادہ پائدار، زیادہ گہرا اور زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اس کے مقابلے میں مضمون (یا Essay) کے ذریعے بھی ہمیں زندگی کے حقائق سے آگاہی حاصل ہوتی ہے، لیکن یہ آگاہی ایسی مکمل اور متنوع نہیں ہوتی جیسی ناولوں کے مطالعے سے ہوتی ہے۔ بات وہیں آ ٹھہری کہ معاشرت کی ترجمانی میں، شخصی کوائف کے بیان سے بھی ہمارے شعور اور علم میں اضافہ ہوگا لیکن ایسے کوائف کے بیان کرنے سے ہمیں مظاہر حیات کی گونا گونی اور معاشرے کے تار و پود کا علم زیادہ حاصل ہوگا جن کا تعلق ہماری اجتماعی زندگی سے ہے۔

مختلف انسانوں سے مل کر ہمیں معاشرت کے متعلق وہ معلومات حاصل نہیں ہوں گی جو ایک اچھے ناول نگار کی تصنیف کا مطالعہ کرنے سے اور اس کے کرداروں کے عمل اور ردعمل پر غور کرنے سے حاصل ہو سکتی ہیں، کہ

ناول نویس ، حسب خواهش اپنے کرداروں کی زندگی کا مشاہدہ کرسکتا ھے اور ان کے معاشرتی روابط کو مورد مطالعہ قرار دے سکتا ھے، لیکن ھم عام زندگی میں اپنے ملاقاتیوں اور آشناؤں سے مل کر یہ نہیں کر سکتے کہ حسب منشا اپنے مختلف تجربات و واردات سے متاثر ھوتے ھوئے دیکھیں اور اپنے معاشرے کے کوائف کا صحیح علم حاصل کریں ۔

فورٹ ولیم کالج کے ارباب اقتدار نے جو ''قصہ چہار درویش'' ترجمہ کروایا تھا تو مدنظر یہی تھا کہ وہ انگریز جو ھندوستانی معاشرت سے بالکل نا آشنا ھیں ، اس ناول کے مطالعے سے ھندوستانی سوسائٹی کے الجھے ھوئے تانے بانے کی گرہ کشائی کرسکیں ، ملک کے رسوم و رواج سے آگاھی اور معاشرتی کوائف کا علم انھیں انتظامی گتھیاں سلجھانے میں مدد دے سکے[1]۔ اگرچہ مضمون (Essay) اور مقالہ بھی زندگی کے کسی پہلو کی ترجمانی کرتا ھے لیکن ظاھر ھے کہ جس دنیاے تخیل کو مقالہ نگار یا مضمون نگار موضوع بناتا ھے اس کا افق اتنا وسیع نہیں ھوتا جتنا ناول کے عالم خیال کا ۔

اب خلاصۂ کلام کے طور پر کہا جا سکتا ھے کہ وہ تخلیقات بھی معاشرت کی ترجمانی کرتی ھیں جن کا تعلق ذوق خود نمائی سے ھوتا ھے، خاص طور پر اس صورت میں جب ذوق بزم آرائی کا عنصر بھی ان میں شامل ھو ۔ لیکن دراصل معاشرت کی ترجمانی کے فرائض وہ ادیب کماحقہ سر انجام دیتے ھیں جن کی تخلیقات ذوق بزم آرائی کا نتیجہ ھوتی ھیں اور جو شعوری طور پر زندگی کی نیرنگی اور گونا گونی کو مورد مطالعہ بناتے ھیں ۔

عرض کیا جا چکا ھے[2] کہ معاشرے کے تغیرات عمل ارتقا کی طرح صورت پزیر ھوتے ھیں ۔ اس کا مطلب یہ ھے کہ نت نئے بدلتے ھوئے معاشرتی حالات در اصل ایک نئے معاشرے کی تشکیل کے طالب ھوتے ھیں جو نہ صرف کمیت کے اعتبار سے پہلے معاشرے سے مختلف ھوتا ھے بلکہ جس کی کیفیت بھی اس سے جداگانہ ھوتی ھے ۔ اعلیٰ درجے کا فنکار وہ ھے جسے یہ شعور حاصل ھو

---

۱ ۔ دیکھیے : ''انتقاد'' تالیف راقم‌السطور ۔ (فورٹ ولیم کالج کے قیام کی غایت ۔)

۲ ۔ دوسرے اصول کی تشریح و توضیح ۔

کہ معاشرتی تغیرات کی رفتار ، رخ ، رجحان اور منزل کو متعین کرنا ہی انسان کا کام ہے تاکہ تغیر کا اصل مقصد پورا ہو اور معاشرہ ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف رواں ہو - اچھے فنکار اور ادیب جہاں اپنے معاشرتی کوائف سے مجبور ہوتے ہیں اور ان کی تخلیق ہوتے ہیں وہاں وہ اس ترقی پزیر نئے معاشرے کے خالق بھی ہوتے ہیں جو انہیں ہر آن تغیر پزیر کیفیات کے نفوذ و تصادم سے ابھرتا ہوا نظر آتا ہے ۔ اس بات کو شاید زیادہ سلجھا کر یوں کہا جاسکتا ہے کہ اگرچہ تغیرات کا وقوع لازم ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہم کوائف کو اس بات کی اجازت دیں کہ وہ اپنا رخ اور رجحان خود متعین کریں، فنکار اسی معنی میں خالق ہوتا ہے کہ وہ بدلتے ہوئے حالات کی عنان تھام لیتا ہے اور اپنی تصانیف کے ذریعے جس طرح چاہتا ہے ان حالات و تغیرات کا رخ موڑ دیتا ہے ۔

اقبال اسی اعتبار سے فنکار کو بہت اہمیت دیتے ہیں کہ وہ فطرت سے ہم آہنگ نہیں ہوتا۔ مقدمہ دیوان چغتائی میں وہ کہتے ہیں ”قاہری اس میں ہے کہ فطرت کے محرکات کا مقابلہ کیا جائے، نہ یہ کہ ان محرکات کے اعمال کے آگے سرتسلیم خم کر دیا جائے۔ جو ہے اس کا مقابلہ تا کہ جو ہونا ہے پیدا ہوسکے۔ یہی زندگی اور توانائی ہے، باقی ہر چیز انحطاط اور موت ہے ۔ خدا اور انسان تخلیق پیہم سے زندہ رہتے ہیں ۔

حسن را از خود بروں جستن خطاست
آں چہ می بایست پیش ما کجاست

”وہ صناع جو نوع انسانی کے لیے ایک نعمت ہے، گویا خدا کا ہمباز ہے ۔ فطرت صرف ہے اور اس کا کام صرف یہ ہے کہ جو ہونا چاہیے اس کی جستجو میں حائل ہو ۔ صناع کو اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس دنیائے نو کی تلاش کرنی پڑے گی جو موجود نہیں ہے لیکن جسے موجود ہونا چاہیے [۱] “۔

اس اقتباس سے واضح ہو گیا ہو گا کہ اقبال بھی جدلیاتی مادیت کے نظریے کے اس جزو سے متفق ہیں کہ فنکار کو تغیرات کے رجحان کو بجبر و قہر اپنے ذہنی سانچے میں ڈھالنا پڑتا ہے اور عمل ارتقا کو ان منزلوں کی

---

۱ ۔ مرقع چغتائی : دیوان غالب، مصور، دیباچہ از علامہ اقبال بزبان انگریزی۔

طرف لے جانا پڑتا ہے جو معاشرے کے لیے سربلندی اور اطمینان و سکون کی ضامن ہوتی ہیں ۔ یہ مسئلہ بالکل جداگانہ ہے کہ جو معاشرہ اقبال قائم کرنا چاہتے ہیں اس کی صورت کیا ہے اور تمدن کی جو آخری شکل مارکس نے دیکھی ہے اس کی نوعیت کیا ہے ؟ اقبال نے بار بار اپنے کلام میں انسان کی عظمت اور آدمیت کے احترام کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہا کہ اسے یہ طاقت بخشی گئی ہے کہ وہ پرانے نظاموں اور پرانی معاشرتوں کو توڑ پھوڑ کر نئے نظام اور نئے معاشرتی ادارے قائم کرے :

گفتند جہان ما آیا بتو می سازد
گفتم کہ نمی سازد، گفتند کہ برہم زن

اور ان اشعار پر بھی غور فرمائیے :

صد جہاں می روید از کشت خیال ما چوگل
یک جہان و آن ہم از خون تمنا ساختی

ایضاً

قلندراں کہ بتسخیر آب و گل کوشند
زشاہ باج ستانند و خرقہ می پوشند

علامہ اقبال کو ارتقا کا یہ نظریہ طبعاً بہت محبوب ہے اور فنکار کے مقام کا یہ تعین بھی اس نظریے سے وابستگی کا نتیجہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسلام ایک نظام حیات کی حیثیت سے تمام غیر صالح نظام ہائے حیات کو مٹانے کے لیے آیا تھا ۔ تو اقبال یہ سمجھتے ہیں کہ فنکار بھی اسی حد تک کامیاب ہیں جس حد تک وہ فساد پزیر معاشرے کی اصلاح کرتے ہیں یا معاشرے کے ارتقائی عوامل پر قابو پا کر ایک نیا معاشرہ تشکیل کرتے ہیں ۔ اس کی صورت جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے، یہی ہوتی ہے کہ فنکار پہلے اپنے وجود باطنی کی گہرائیوں میں اپنے مثالی معاشرے کی تصویر جلوہ فگن دیکھتا ہے اور پھر تغیرات اور حادثات، نفوذ اور عمل و ردعمل کی قوتوں سے کام لے کر ارتقائی عمل کا رخ ان منزلوں کی طرف موڑ دیتا ہے جو معاشرے کو تسخیر کائنات کی منزل آخری کی طرف لے جاتی ہیں ۔

بہ حقیقت کہ عظیم المرتبت فنکار معاشرے کے ہر آن بدلتے ہوئے حالات سے کام لیتے ہیں اور نہ رکنے والے تغیرات کا رخ متعین کرتے ہیں ، علیگڑھ

تحریک کی کامیابی سے ظاہر ہوتی ہے۔

۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد اسلامی معاشرہ بڑی تیزی سے زوال پزیر ہو رہا تھا۔ اغیار اس بات پر تلے ہوئے تھے کہ مسلمانوں کو کچل کر رکھ دیں گے کہ ان کے خیال میں انھی نے آزادی کے شعلوں کو ہوا دی تھی۔ جاگیرداریاں بڑی تیزی سے مٹ رہی تھیں، اشراف کا طبقہ کم ہوتا چلا جا رہا تھا۔ اگر اس موقع پر سر سید اور ان کے رفقا معاشرے کے بدلتے ہوئے تغیرات کا رخ موڑ نہ دیتے تو آج ہندوستان کی تاریخ بدلی ہوئی ہوتی۔ سر سید نے اپنے گرد و پیش کے حالات کا جائزہ لیا تو انھیں معلوم ہوا کہ مسلمانوں کی سیاسی اور اقتصادی تباہی کے عوامل یوں تو بہت ہیں لیکن مؤثر ترین عناصر دو ہیں؛ ایک تو یہ کہ وہ جدید تعلیم سے وحشت زدہ تھے اور دوسرے یہ کہ ادبی تخلیقات کو فرار کا ایک ذریعہ سمجھ کر ان تحریروں کے دل‌دادہ ہوتے جا رہے تھے جو کچھ عرصے کے لیے انھیں غم روزگار سے نجات بخش دیں۔ ہنگامۂ ۱۸۵۷ء کے بعد غزل گو شعرا نے جس کثرت سے ظہور کیا ہے اس کی وجہ صرف یہ تھی کہ لوگ اندوہ روزگار کو فراموش کرنا چاہتے تھے اور غزل‌گو شعرا انھیں عشق و محبت اور عیش و عشرت کی ان محفلوں میں لے جاتے تھے جہاں ملی انتشار کی پرچھائیں بھی نہیں پڑنے پاتی تھی۔ اس کے باوجود ہنگامۂ ۱۸۵۷ء نے لوگوں کے دلوں میں جو جوش پیدا کر دیا تھا اس کی چنگاریاں ابھی تک سلگ رہی تھیں۔ سرسید نے اس موقع سے فائدہ اٹھایا اور فنکاروں کو، ادیبوں اور انشا پردازوں کو ترغیب دلائی کہ وہ ایسی تصانیف تخلیق کریں جو مسلمانوں کو ظلمت اضطراب میں ایک مینار نور کی طرح روشن دکھائی دیں، جو مسلمانوں کے دل میں یہ شعور پیدا کریں کہ جو کچھ ہوا ہے اور جو کچھ ہو رہا ہے، اس کا نتیجہ لازماً تباہی اور بدحالی نہیں، بشرطیکہ وہ اس بات کو ذہنی طور پر قبول کرنے کے لیے آمادہ ہو جائیں کہ ایک زوال پزیر معاشرہ مٹ چکا اور اب ایک دوسرے صحت‌مند معاشرے کے قیام کی ضرورت ہے۔ اس مقصد کو سامنے رکھ کر انھوں نے حالی، شبلی، وقارالملک، نذیر احمد دہلوی، چراغ علی اور ذکاء اللہ کو اپنے ساتھ لیا اور ان کی صلاحیتوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا۔ حالی کو یہ فریضہ سپرد کیا گیا کہ وہ مسلمانوں کے پر شکوہ ماضی کی داستان سنائیں

لیکن ساتھ ھی اس بات کی تصریح کریں کہ موجودہ معاشرہ اتنا زوال پزیر ھو چکا ھے کہ جب تک کوئی صحت مند معاشرہ اس کی جگہ نہ لے گا مسلمان مٹ کے رھیں گے ۔ سر سید کی ترغیب کی بنا پر 'مسدس حالی' وجود میں آیا جو مسلمانوں کے عروج اور زوال کے تقابل سے نہ صرف ایک فساد پزیر معاشرے کی تصویر کھینچتا ھے بلکہ آئندہ طرز عمل کا رخ بھی متعین کرنا چاھتا ھے ۔ حالی بہ صراحت مسلمانوں کو انگریزی تعلیم حاصل کرنے کا مشورہ دیتے ھیں ، مغربی تعلیم سے مستفید ھونے کی صلاح دیتے ھیں لیکن ساتھ ھی یہ بھی کہتے ھیں کہ اگرچہ حالات کا تقاضا یہ ھے کہ مسلمان اپنے آپ کو بدلتے ھوئے حالات کے مطابق نئے سانچے میں ڈھال لیں لیکن یہ بھی ضروری ھے کہ وہ اپنے اسلاف کی میراث حاصل کرنے کی کوشش کریں اور یہ نکتہ ملحوظ رکھیں کہ مغربی تعلیم سے مسلح ھو کر جس نئے اسلامی معاشرے کا قیام مقصود ھے، اس کی اقدار وھی ھوں گی جو ھمارے اسلاف کی تھیں ۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو مسدس بڑی انقلاب آفریں نظم ھے کہ اس نے عام لوگوں کے سوچنے کا ڈھنگ بدل دیا اور فنکاروں کو متنبہ کیا کہ اس خیالی دنیا سے باھر نکلنے کا وقت آ گیا ھے جہاں :

ساقی و مغنی و شرابے و سرودے

کے سوا اور کچھ نہیں ملتا ۔ شبلی نے نثر میں مسلمانوں کی عظمت کی داستانیں قلم بند کیں اور اس بات پر زور دیا کہ مسلمان کبھی علوم و فنون میں یکتائے روزگار تھے ۔ مقصد ان کا بھی یہی تھا کہ مسلمان مغربی تہذیب اور تعلیم سے فائدہ اٹھائیں لیکن اسلامی اقدار کو ملحوظ خاطر رکھیں ۔

۱۸۵۷ء کے بعد سب سے مہلک فتنہ اغیار کی تبلیغ سے عبارت تھا جو مسلمانوں کے مذھبی عقائد پر حملہ کرتے تھے اور فلسفہ و منطق کے ھتھیاروں سے مسلح ھو کر اسلام کی اخلاقی اقدار کو پرکھتے تھے اور ثابت کرنا چاھتے تھے کہ اسلام معاذاللہ اب سنگ بستہ اور بے جان ھو گیا ھے اور علمی اور فنی انکشافات کی کسوٹی پر پورا نہیں اترتا ۔ سر سید نے یہ کام اپنے ذمے لیا کہ اغیار کے مبلغوں کے حملوں کا جواب دیں اور انھوں نے دیانت داری سے یہ کوشش بھی کی کہ قرآن مجید کی ایسی تفسیر لکھیں جو پڑھے لکھے لوگوں کے شکوک کا ازالہ کر سکے ۔ دوسری طرف مولوی نذیر احمد نے

معاشرے میں عورت کی اھمیت اور اس کے مقام کو خاص طور پر موضوع داستان بنایا اور مسلمانوں کے دل میں اس بات کا شعور پیدا کیا کہ خانوادگی کا نظام تربیت یافتہ عورت کی کوششوں سے استوار ہوتا ہے ۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں اس زمانے کے معاشرے کی اور برائیوں کی طرف بھی اشارہ کیا ۔

ذکاءاللہ نے غیر جانب‌دارانہ انداز میں تحقیقی اور علمی مضمون لکھے اور بڑے ٹھنڈے دل سے ۱۸۵۷ء کے ھنگامے کے اسباب اور اس کے آثار سے بحث کی ۔

غور کرنے سے معلوم ھوگا کہ سر سید کے رفقا کی تمام تحریریں اسی احساس سے پیدا ھوئی تھیں کہ معاشرے کے تیزی سے بدلتے ھوئے حالات سے فائدہ اٹھایا جائے اور معاشرے کے ارتقا کا رخ متعین کر دیا جائے ۔ سر سید کو جو کامیابی حاصل ھوئی اور ان کے فنکاروں نے تصنیف و تالیف کے ذریعے جس طرح ایک نئے معاشرے کا تصور ھمارے سامنے رکھا ، اس کا نتیجہ آخرکار قائد اعظم اور علامہ اقبال کی شخصیتوں کے ظہور کی صورت میں رونما ھوا ۔ اقبال نے اپنے وجود باطنی میں اس نئے معاشرے کی پوری تصویر دیکھی جسے قائم ھونا چاھیے تھا اور قائد اعظم نے اس تصویر کو خارجاً متشکل کیا ۔

مندرجہ بالا سطور سے یہ بات واضح ھو گئی ھوگی کہ جو لوگ ادب کو محض ایک ذھنی تفریح یا عیاشی سمجھتے ھیں ، وہ غلطی پر ھیں ۔ ادبی تخلیقات خارجی دنیا سے دست و گریباں ھوتی ھیں اور انھی کوائف کی ترجمانی کرتی ھیں جو خارج میں موجود ھوتے ھیں یا جنھیں فنکار کے خیال میں خارج میں موجود ھونا چاھیے ۔

اس سلسلے[1] میں بہ اختصار یہی کہنا مد نظر ہے کہ ادب کی جڑیں اپنی مربوط زندگی اور معاشرت میں اس طرح پیوست ھوتی ھیں کہ اسے پرکھتے وقت اور مورد انتقاد بناتے وقت ان تمام تمدنی اور ثقافتی کوائف کو ملحوظ رکھنا چاھیے جو ادبی تخلیقات کا نظام نسبتی کہلاتی ھیں ۔ مثال کے طور پر اگر کوئی شخص انیس اور دبیر کے مرثیوں کو خالص انگریزی انتقاد کے اسلوب سے پرکھنا چاھے تو سخت مشکلات میں مبتلا ھوگا اور اس کا انتقاد

---

۱ ۔ تیسرے اصول کی تشریح و توضیح ۔

ناقص بھی ھوگا اورگمراہ بھی۔ ان مرثیوں میں اگرچہ کردار دراصل عربی نژاد ھیں لیکن ان کے جذبات اور احساسات کی ترجمانی میں مرثیہ نگار نے انھیں اس طرح پیش کیا ھے گویا وہ لکھنوی معاشرت کے افراد ھیں۔ اس طرح سے ایک طرح کا تناقض ضرور پیدا ھو گیا ھے لیکن جو مرثیے کی غایت ھے وہ ضرور حاصل ھوگئی ھے، کہ پڑھنے والوں اور سننے والوں کے لیے مرثیے کے کردار اجنبی افراد نہیں رھے بلکہ جانے پہچانے افراد بن گئے ھیں۔ اسی طرح مرثیوں میں محسنات شعر کا استعمال جس کثرت سے ھوا ھے اس پر اعتراض کرتے وقت یہ ملحوظ رھنا چاھیے کہ جس معاشرے کے افراد ان مرثیوں کے مخاطب صحیح تھے، وہ آرائش کلام کو اور محسنات شعر کو ادب کے اجزاے لازم تصور کرتے تھے۔ ان کی تربیت ھی اس طرح ھوئی تھی کہ وہ ایسے اشعار سے لطف اٹھانے سے قاصر تھے جن میں صنائع اور بدائع صرف نہ کی گئی ھوں؛ تو مرثیے پر انتقاد کرتے وقت مرثیہ نگار کی یہ مجبوری ضرور ملحوظ رھے گی کہ وہ تشبیہ اور استعارہ استعمال کرتے وقت محض تحسین کلام بھی ملحوظ خاطر رکھتا ھے اور اس کا مقصد ھمیشہ یہ نہیں ھوتا کہ تشبیہ اور استعارے کے ذریعے معروف سے مجہول کی طرف جائے یا جانی بوجھی چیزوں کی وساطت سے ان دیکھی چیزوں کا ادراک پیدا کرے۔ اسی طرح غزل کی میکانکی ھیئت ایسی سنگ بستہ ھے کہ جب تک نقاد یہ بات ملحوظ خاطر نہ رکھے گا کہ اردو پڑھنے والے غزل کو کسی اور ھیئت میں قبول ھی نہیں کرتے، وہ غزل پر جا و بے جا اعتراض کرتا رھے گا۔ یہاں مجملاً بات کرنا کافی ھے، تفصیل آگے آتی ھے۔

ادب اورمذھبی و اخلاقی اقدار: ادب اور اخلاقی اقدار کے باھمی تعلق پر بہت کچھ لکھا جا چکا ھے لیکن مختلف اور متضاد آرا کا بغور مطالعہ کرنے سے معلوم ھوگا کہ تمام نقاد کم و بیش ان تین باتوں پر متفق ھیں۔

(۱) (الف) ادب، (ب) اخلاق (Ethics) اور (ج) علم (Science) کے دائرہ ھاے عمل اور حصول مقصد کے اسالیب بالکل مختلف ھیں۔ ادب، اخلاق اور علم تینوں انکشاف صداقت کا فریضہ ادا کرتے ھیں (کہ حسن اور نیکی صداقت ھی کے دو مختلف روپ ھیں) لیکن ان کے دائرہ ھاے عمل یوں جدا ھوجاتے ھیں کہ سائنس دان حقائق کا اثبات کرتا ھے، مبلغ یا مصلح اخلاق

حقائق کو یا صداقتوں کو تسلیم کرنے کی ترغیب دیتا ہے ۔ اس کے برخلاف ادیب حقیقت کو یا صداقت کو اپنے نقطۂ نظر سے محض پیش کر دیتا ہے ۔

(۲) اخلاقی حقائق یا صداقتیں بھی حقیقت کبریٰ کا جزو ہیں ۔ اس لیے فنکار کو ، شاعر کو ، انشا پرداز کو اخلاقی صداقتوں کے انکشاف سے کوئی بیر نہیں ۔ شعرا نے بکثرت اخلاقی موضوعات کو شعر میں سمو کر پیش کیا ہے اور یوں پیش کیا ہے کہ ان کے کلام کی تاثیر مبلغ کے خطبے کی تاثیر سے بڑھ گئی ہے ۔

(۳) اگرچہ ادیب کا کام صرف صداقت کا انکشاف اور حقائق کا اظہار ہے تاہم اسے یہ اجازت نہیں دی جا سکتی کہ وہ صداقت کو اس طرح پیش کرے کہ بد اخلاقی کی ترغیب ہو ۔ فنکار اور ادیب بھی اپنے ماحول اور اپنے معاشرے کی تخلیق ہوتا ہے اور اس کی ادبی تخلیقات سے اس کی اخلاقی اقدار مترشح ہوتی رہتی ہیں ۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ کوئی ادیب یہ دعویٰ کرے کہ وہ ہر نظام اخلاق کا منکر ہے ۔

جہاں تک اصولوں کا تعلق ہے ، مندرجہ بالا باتوں پر اتفاق رائے ہے ۔ ادبی تاریخ اس بات کی قطعی شہادت مہیا کرتی ہے کہ مذہب و اخلاق میں اور ادب میں چولی دامن کا ساتھ رہا ہے ۔ عظیم المرتبت اطالوی مصوروں کے موضوع اکثر مذہبی نوعیت کے ہوتے تھے ۔ ونچی کی نقاشی اور مائیکل انجیلو کی مجسمہ سازی مذہبی تصورات و افکار سے مربوط ہے ۔ دانتے کی 'ڈیوائن کومیڈیا' مذہبی اور اخلاقی اقدار کا بہت بڑا سرمایہ اپنے دامن میں رکھتی ہے ۔ یہی حالت 'پیرا ڈائزلوسٹ' کی ہے ۔ اقبال کی بعض نظموں میں جہاں آدم کے زوال کی داستان بیان کی گئی ہے ، وہاں ان حقائق کو نہایت خوبصورت شعری جامہ پہنایا گیا ہے جو مذہب کی وساطت سے ہم تک پہنچے ہیں ۔ دور کیوں جائیے ، تصوف کے حیرت خانے میں لطیف ترین اور نفیس ترین اشعار وہی ہیں جن کا تعلق بہ خط مستقیم مذہبی واردات اور الہام و کشف سے ہے ۔ انسان اور بندے کے درمیان جو رابطہ ہے وہ مذہب کا موضوع بھی ہے اور فلسفے کا بھی ۔ شعر نے اپنی زبان میں اس رابطے کی تصویر کھینچی ہے ۔ مولانا روم نے ان اشعار میں جنھیں 'مستشرقین' 'نغمۂ نے' کہتے ہیں ، انسان کے اس احساس حرمان کی تصویر کشی کی ہے جو حقیقت کبریٰ سے جدا ہونے

کے بعد اسے مضطرب و بے قرار رکھتا ہے ۔'مثنوی معنوی' کا وہ حصہ جو یوں شروع ہوتا ہے :

از نیستاں تا مرا ببریدہ اند   از نفیرم مرد و زن نالیدہ اند

نہایت دل آویز اور دل کش اشعار پر مشتمل ہے ۔

اختلاف سارا اس مسئلے پر ہوتا ہے کہ شاعر کن اخلاق اقدار کو ملحوظ رکھے کیونکہ تاریخ شاہد ہے کہ ہر زمانے میں کم و بیش اخلاق اقدار میں تغیر واقع ہوتا رہا ہے ۔ کل کے معاشرے میں جو چیز گناہ تھی آج اگر وہ ثواب نہیں تو کم از کم گناہ بھی نہیں ۔ فراعنۂ مصر اور ایران کے بادشاہ اپنی سگی بہنوں سے شادی کرتے تھے اور اس زمانے کے اخلاق معیار کے مطابق یہ بات قابل اعتراض نہ سمجھی جاتی تھی[1] ۔ اسی ایک واقعے سے ظاہر ہو جائے گا کہ اخلاقی اور مذہبی اقدار کی تغیر پزیری کا کیا عالم ہے ۔ سکاٹ جیمز نے بھی[2] ادب اور اخلاق پر جو باب لکھا ہے وہاں رسکن کے تصورات و افکار سے بحث کرتے ہوئے آخر یہی کہا ہے کہ یہ دریافت کرنا بڑا مشکل ہے کہ صناع یا ادیب کن اخلاق اقدار کو ملحوظ خاطر رکھے ۔ ایپکور نے بھی ایک نظام اخلاق پیش کیا تھا ، رواقیت بھی ایک نظام اخلاق پیش کرنے کی مدعی ہے ۔ بشپ آف لنڈن جن اخلاق اقدار کو پسند کریں گے وہ رومن کیتھولک پادریوں کی اخلاق اقدار سے مختلف ہوں گی ۔ تو ان حالات میں فنکار کیا کرے؟ اس سلسلے میں وہ یہ کہتا ہے : ''میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ جو صناع زندگی اور زندگی کے مظاہر سے تعرض کرے گا ، وہ یقیناً اخلاقی کوائف سے بھی دو چار ہوگا ۔ ہو سکتا ہے کہ جو موضوع صناع نے انتخاب کیا ہے اس کا محور و مصدر کوئی اخلاق مسئلہ ہو ! مثلاً اوڈی پس کے سلسلے کے ڈرامے یا ہیملٹ یا میکبتھ ۔ اور انہی کتابوں پر کیا موقوف ہے ، دنیا کے بڑے بڑے حزنیوں میں اخلاق مسائل ادب کا موضوع بنتے رہے ہیں ۔ ادبی تصنیفات میں کرداروں کی اخلاق صفات متعین کی جاتی ہیں ۔ اکثر و بیشتر یہ ہوتا ہے

---

۱ - ایران بعہد ساسانیاں : تالیف کرسٹن سین ، مترجم ڈاکٹر محمد اقبال۔ اور غزل الغزلات ، پرانا عہد نامہ ۔

۲ - Making of Literature

کہ اگر ان اخلاق صفات کے متعلق مصنف کا نقطۂ نظر ہمدردانہ ہے تو ہم کرداروں کو اچھا جانتے ہیں اور غیر ہمدردانہ ہے تو ہم کرداروں کو بری نظر سے دیکھتے ہیں ۔ اخلاق مسائل زندگی کے بنیادی مسائل ہیں اس لیے وہ ادب کا تار و پود ہیں ۔ اس کے سوا کچھ اور ہونا ممکن ہی نہیں کہ زندگی اپنے تمام متنوع مظاہر کے ساتھ ادب کا موضوع ہے ۔

ہاں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ کسی ادبی تخلیق میں زندگی مصنف کے نقطۂ نظر سے پیش کی جاتی ہے ۔ مصنف کی شخصیت (اور اس کا اخلاق کردار بھی اس کی شخصیت کا جزو ہے) ادبی تخلیق کی نوعیت کو متعین کرتی ہے ؛ چنانچہ جب ہم کسی ادبی تخلیق کو مورد انتقاد بناتے ہیں تو ہم مصنف کی ان تمام ذہنی اور اخلاق صفات پر بھی انتقاد کرتے ہیں جو عمل تخلیق میں دخیل رہی ہیں ۔ مختصر یہ ہے کہ اخلاق صفات کو کبھی غیر متعلق قرار نہیں دیا جا سکتا . . . . .''

اگر رسکن صرف یہ کہنے پر قانع ہو جاتا کہ فنکار اس بات پر مجبور ہے کہ اخلاق مسائل کا جائزہ لے، یا یہ کہتا کہ کوئی فنی تخلیق ایسی نہیں ہو سکتی جو ہمارے اعلیٰ جذبات کو مہمیز نہ لگائے ، یا اگر وہ صرف یہ کہتا کہ انھی تخلیقات کو حسین کہہ سکتے ہیں جو ہمارے عالی ترین جذبات کو ابھاریں ، تو ہم اس سے اختلاف نہ کرتے لیکن وہ تو یہ کہتا ہے کہ فن بہ‌حیثیت فن مجبور ہے کہ اخلاق حقائق کا ابلاغ کرے ۔ یہی آرٹ کا منصب ہے، یہی اس کی خصوصیت ۔ ظاہر ہے کہ یہ دعویٰ غلط ہے کہ مدعی نے آرٹ کی قدر اصلی اور روح کو نظر انداز کر دیا ہے اور ایسی بات کہی ہے جس کی بنا پر ہم آرٹ کو سائنس سے اور خطابت سے متمیز نہیں کر سکتے ۔

سائنس دان کا کام یہ ہے کہ علم حاصل کرے اور پھر اس کا اثبات کرے ، خطیب کا منصب یہ ہے کہ وہ ہمیں ترغیب دلائے ، مصلح اخلاق کا منصب یہ ہے کہ وہ ہمیں اخلاق کا درس دے ۔ مصلح اخلاق کہتا ہے 'زندگی یوں ہونی چاہیے'' فنکار کہتا ہے ''لیکن زندگی نظر یوں آتی ہے''۔

جب یہ ظاہر ہوگیا کہ ادب اور آرٹ کا منصب یہ ہے کہ وہ مصنف اور فنکار کے نقطۂ نظر سے زندگی کی تصویر کشی کرے تو ہمیں صرف یہ دیکھنا ہے کہ وہ اس تصویر کشی میں خلوص اور دیانت‌داری سے کام لیتا رہا ہے کہ نہیں ۔

اگر اس نے کسی ایسی صورت حال کی دل‌پذیر تصویر کھینچی ہے جو قابل مذمت ہے تو ہم اسے ٹوک سکتے ہیں ، اس کی اخلاقی نامرادی اور گمراہی پر اسے متنبہ کر سکتے ہیں ۔ اگر اس نے ایسے کوائف سے ہمدردی کا اظہار کیا ہے جو واقعی اس لائق نہیں ؛ جو معاشرے کے لیے مضر ہیں ، جو مسلک نکوئی کے خلاف ہیں تو ہم اس کے افکار و تصورات کے خلاف احتجاج کر سکتے ہیں ، لیکن دونوں صورتوں میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس نے ادب تخلیق نہیں کیا۔ ادبی دیانت‌داری خود احترامی ہے، یعنی جس طرح زندگی مصنف کو نظر آتی ہے وہ اسے اسی طرح پیش کر دے ۔ کسی دباؤ میں آ کر حقائق کو مسخ نہ کرے ۔ اگر یہ خود احترامی اور ادبی دیانت‌داری ملحوظ رہی ہے تو ادب ضرور وجود میں آئے گا لیکن عظیم المرتبت ادب اس وقت تک وجود میں نہیں آئے گا جب تک مصنف واقعی بلند اخلاقی اقدار پر ایمان نہیں لائے گا۔ بہ‌الفاظ دیگر جن تحریروں میں بد اخلاقی کی تبلیغ کی جائے گی وہ تو سرے سے ادب ہوں گی ہی نہیں ، جہاں اخلاقی اقدار کی طرف سے استغنا برتا جائے گا، ادب وجود میں آئے گا (بشرطیکہ دوسرے اجزائے لازم موجود ہوں) لیکن کم رتبہ ہوگا ۔ جلیل‌القدر ادبی تخلیقات ہمیشہ ایک بلند اخلاقی نصب العین کی طرف رہنمائی کرتی ہیں یا کسی اہم اخلاقی مسئلے کی گرہ کشائی کی طالب ہوتی ہیں کہ اخلاق کا زندگی سے بہت گہرا تعلق ہے ۔ رہا یہ مسئلہ کہ کون سی اخلاقی اقدار بنیادی ہیں اور کون سی فرعی؟ تو اس سلسلے میں زیادہ نکتہ طرازی کی ضرورت نہیں ۔ ہم میں سے اکثر اگر واقعی دیانت دارانہ اپنے ضمیر کی آواز پر دھیان دیں گےتو معلوم ہو جائے گا کہ کون سی‌اخلاقی اقدار واقعی بنیادی ہیں اور کون سی ثانوی اہمیت کی حامل ہیں ۔ کچھ اخلاقی اقدارتو زمان و مکان سے ماورا ہوتی ہیں اور ہر عہد اور ہر زمانے میں ان کی‌اہمیت مسلمہ رہتی ہے ۔ بعض اقدار البتہ متنازعہ فیہ ہوتی ہیں لیکن وہاں بھی مصنف کے نقطۂ نظر اور اسلوب فکر سے معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کا اخلاقی شعور تربیت یافتہ ہے کہ نہیں ۔ کسی شخص کو اس حقیقت سے انکار نہ ہوگا کہ ہر انسان کا انفرادی اخلاقی شعور اس کے ضمیر کے تابع ہوتا ہے اور اجتماعی اخلاقی شعور اس کے ماحول سے مشروط و مربوط ہوتا ہے ۔ ادیب بھی اسی انفرادی اور اجتماعی شعور کو ملحوظ رکھ کر کام کرتا ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ

اس کا اجتماعی اخلاقی شعور غیر تربیت یافتہ ہو اور اس کے سامنے کوئی بلند اخلاقی نصب العین نہ ہو لیکن جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ، اس صورت میں جو ادب وہ تخلیق کرے گا وہ کبھی جلیل القدر کا لقب نہ پائے گا ۔ جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے ، یہ بات ثبوت کی محتاج نہیں کہ اخلاقی مسائل جذبے میں سمونے جائیں تو نہایت دلکش شعری صورت اختیار کرتے ہیں ۔ اردو اور فارسی کی متصوفانہ شاعری اس کی مثال ہے ۔ خاص طور پر جب صناع مجاز اور حقیقت کے دوراہے پر کھڑے ہو کر شعر کہتا ہے تو عجیب کیفیت پیدا ہوتی ہے کہ مجاز کا لطف بھی باقی رہتا ہے اور حقیقت کا پہلو بھی مجاز کے حریری آنچل سے یوں جھلکتا رہتا ہے کہ دیکھنے والا چاہے تو صرف مجاز ہی کا رخ دیکھے اور چاہے تو مجاز کا آنچل اٹھا کر حقیقت کی تصویر بھی دیکھ لے ۔ اس سلسلے میں آسی کے یہ شعر شنیدنی ہیں :

نہیں ہوتا کہ بڑھ کر ہاتھ رکھ دیں
تڑپتا دیکھتے ہیں دل ہمارا
دل گردوں سے لے کر تا دل دوست
گیا نالہ کئی منزل ہمارا

دوسرے شعر میں حقیقی پہلو زیادہ نمایاں ہے کہ تدریج کا شعور گردوں سے لے کر دل دوست تک ہوتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ حریم دوست گردوں سے کہیں پرے واقع ہے ۔ اسی طرح درد کے یہ شعر کس قدر بانکے ، تیکھے اور دل پزیر ہیں :

ان دنوں کچھ عجب ہے دل کا حال
سوچتا کچھ ہے دھیان میں کچھ ہے
دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

اقبال کے کلام میں خالص اخلاقی حقائق اور نکات ایسے خوبصورت پیرائے میں بیان کیے گئے ہیں کہ اس کی نظیر اردو شاعری میں بڑی مشکل سے ملے گی ۔ اقبال کی کامیابی کا راز اسی میں ہے کہ انہوں نے شعر کو اپنے تعقل ، اپنے ادراک ، اپنے جذبے اور اپنی بھرپور شخصیت کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے ۔ جن دقیق موضوعات کو غزل گو شعرا ہاتھ لگاتے ڈرتے تھے ، انہوں

نے ایسا نفیس شعری پیراھن پہنایا ھے کہ کیا کہیے ۔ مثال کے طور پر خدا اور انسان کے باھمی روابط کے متعلق وہ کہتے ھیں :

اگر کج رو ھیں انجم ، آسماں تیرا ھے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ھو ، جہاں تیرا ھے یا میرا
اسی کوکب کی تابانی سے ھے تیرا جہاں روشن
زوال آدم خاکی زیاں تیرا ھے یا میرا
محمد بھی ترا ، جبریل بھی ، قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرف شیریں ترجماں تیرا ھے یا میرا

مذھبی عقیدت نے جن شعری تخلیقات اور ادبی تصنیفات کو جنم دیا ھے ان میں مرثیہ (اصطلاحی معنی میں) اور حمد و نعت و منقبت بہت مشہور ھیں ۔ رسول پاکؐ سے مسلمانوں کو جو عقیدت ھمیشہ رھی ھے اس نے نثر کی تحریروں میں بھی اپنا رنگ دکھایا ھے ، لیکن یہ عقیدت جس طرح شعر کی صورت میں ظاھر ھوئی ھے اس کی نظیر شاید دنیا کے ادب میں نہ ملے گی ۔ فارسی میں بڑی بڑی خوبصورت نعت کہی گئی ھے اور بعض نعتیہ اشعار تو ضرب المثل بن گئے ھیں ۔ مثلاً :

تا بحشر اے دل ار ثنا گفتی ؛ ھمہ گفتی چو مصطفیٰ گفتی

بصورت تو بتے کمتر آفریدہ خدا
ترا کشیدہ و دست از قلم کشید خدا

اقبال کی نعت اس سلسلے میں خاصے کی چیز ھے ؛ اس کی وجہ یہ ھے کہ اقبال نے گہرے تفکر و تدبر کے بعد رسول پاکؐ میں وہ انسان کامل دیکھا تھا جو فطرت کی تمام ارتقائی کاوشوں کا ثمر ھے ۔

یوں تو اردو میں میر ، سودا اور دوسرے کلاسیکی شعرا نے بھی حمد ، منقبت اور نعت میں اشعار کہے ھیں لیکن سچ یہ ھے کہ محسن کاکوروی اور ظفر علی خان نے اس صنف ادب میں جو مقام بلند حاصل کیا ھے ، وہ انھی کا حصہ ھے ۔ محسن کا قصیدہ :

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل

اپنی نظیر آپ ہے ۔ ظفر علی خان کا یہ مطلع تو خواص و عوام کی زبان پر ہے :

وہ شمع اجالا جس نے کیا چالیس برس تک غاروں میں
اک روز چمکنے والی تھی سب دنیا کے درباروں میں

لیکن ان کے کلام کا مجموعہ دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے نعت میں اور بھی نہایت خوبصورت شعر کہے ہیں ۔ ان کی تو یہ کیفیت ہے کہ کسی موضوع سے تعرض کر رہے ہوں ، جب تک ایک دو شعر نعتیہ نہ ہوں جائیں ، دل کو قرار ہی نہیں آتا ۔ مثلاً :

گو اس پہ ہو مسور ہی کی دال کی پلیٹ
صاحب نہ کھا سکیں گے ٹفن میز کے بغیر
لوں نام مصطفیٰ ہی کہ آتا نہیں قرار
اس قصۂ لذیذ و دل‌آویز کے بغیر

اس ادب میں جو مذہبی عقیدت نے پیدا کیا ہے ، نوحے اور سلام بھی اپنا مقام رکھتے ہیں ۔ ان سے مرثیے کے سلسلے میں بحث ہوگی ۔

یہ عجیب بات ہے کہ اگرچہ اردو کی ادبی روایت فارسی کا دودھ پی کر جوان ہوئی ہے لیکن اس کے باوجود بعض معاملات میں اردو ، فارسی روایت کے ثمرات سے بہت کم بہرہ یاب ہوئی ہے ۔ فارسی میں جنسی واردات کے بیان میں جو نگارشات کے بے باک نمونے ملتے ہیں ، ان کی مثال اردو میں موجود نہیں ۔ ایران کا کلاسیکی ادیب جنس کے معاملے میں کسی جنسی الجھن ، معاشرتی رکاوٹ (Taboo) ، خود ساختہ قیود ، قانونی پابندی یا ذہنی گھٹن کے تاریک بندی خانوں میں محبوس نہیں رہا ۔ ''قابوس نامہ'' سے لے کر قاآنی تک کسی ادیب کے کلام میں ایسے اشارے نہیں جس سے معلوم ہو کہ وہ خوف زدہ ہے یا اپنے کلام سے بالواسطہ اکتساب لذت کر رہا ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایرانی ادب میں اکثر و بیشتر جنس اور متعلقہ مسائل پر بے باکانہ باتیں وہاں کہی گئی ہیں جہاں کسی معاشرتی برائی ، خام کاری یا کج روی کو کھلے بندوں ٹوکنا مطلوب تھا، یا انفرادی طور پر کسی کی ہجو مقصود تھی ۔ (مراد اس سے بھی اصلاح احوال تھی) بہ الفاظ دیگر یہ طناز ظریف بذلہ سنج اور مزاح نگار ہی تھے جن کی تخلیقات کا کچھ حصہ اس دائرے میں داخل

ہوگیا تھا جسے بعض لوگ فحاشی اور بعض لوگ ہزل کہہ کر پکارنا پسند کرتے ہیں ۔ افسوس ہے کہ اردو ادب نے عبید زاکانی جیسے عدیم المثال بذلہ سنج ، ظریف اور طنز نگار کے شعلوں سے ایک بھی چنگاری مستعار نہیں لی ۔

جس چیز کو ادب میں عریاں نگاری یا فحاشی کہا جاتا ہے، اس کی کسوٹی صرف یہ ہے کہ نقاد اسلوب نگارش پر غور کرنے کے بعد یہ فیصلہ کرے کہ مصنف کسی کج روی یا کسی گمراہی کی اصلاح کے لیے زندگی کی درست لیکن گھناؤنی تصویریں پیش کر رہا ہے یا محض جلب زر مقصود ہے، منفعت مطلوب ہے یا اپنی جنسی گھٹن یا کجروی کا اظہار کیے بغیر رہ نہیں سکا ۔ ممکن ہے بعض تحریریں ایسی ہوں جن کے متعلق یہ فیصلہ کرنا دشوار ہو کہ وہ مخرب اخلاق ہیں یا نہیں اور فحاشی کے دائرے میں داخل ہوتی ہیں یا نہیں ، ورنہ بالعموم صحت مندانہ اور توانا ہجو و ہزل صاف پہچانے جاتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ قانون بھی بے لچک ہونے کے باوجود اگر شروع میں نہیں تو آخر کار ایسی تحریر کو جس کا مقصد درحقیقت اخلاق کی تخریب نہیں بلکہ تعمیر ہوتا ہے، آرٹ تسلیم کر لیتا ہے اور یوں معاشرت کا فیصلہ ، انتقادی جائزہ اور قانون کی تعبیر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں ۔

جنس کے معاملے میں بیباک نگاری کے جو نمونے دکھائی دیتے ہیں ، ان کے متعلق صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ جنس بھی زندگی کے بنیادی عوامل میں شامل ہے ، اس لیے جنس کے کوائف اور مظاہر ادب کا موضوع ضرور بنیں گے ۔ البتہ اس معاملے میں لازم ہے کہ ادیب افراط سے بچے ۔ اسے حق ہے کہ وہ دیانت دارانہ جنسی مسائل بیان کرے ، جنسی مشکلات پیش کرے اور چاہے تو ان کا حل بھی تجویز کرے لیکن اسے یہ حق نہیں کہ جنسی مسائل پیش کرنے کی آڑ میں گھٹیا قسم کی لذتیت کے نمونے پیش کرے ۔ جنسی کج روی ، گم راہی اور گھٹن کا ایک علاج یہ بھی ہے کہ مصنف بیباکانہ پڑھنے والوں کو جنسی امراض کا شعور دلائے ۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نفسیاتی الجھن کے عوامل اور اسباب روشن ہوتے ہی الجھن رفع ہو جاتی ہے ۔ اسی طرح جب کوئی مصنف صحت مندانہ انداز میں جنسی گمراہی پر پردہ ڈالنے کی بجائے اس کیفیت کی پردہ دری کرتا ہے اور اسے دن کی روشنی میں لے آتا ہے تو اس کا سارا گھناؤنا پن صاف نظر آنے لگتا ہے اور یہ بھی معلوم

ہو جاتا ہے کہ ذہن میں یہ غلاظت کس طرح پیدا ہوئی تھی ۔ اس علم ہی سے ذہن مصفٰی اور مجلیٰ ہو جاتا ہے ، لیکن جنسی معاملات کو ادب کا موضوع بنانا صرف اسی فنکار کو زیب دیتا ہے جو واقعی ہر طرح ذہنی طور پر صحت مند ہو اور جو خود کسی کج روی کا شکار نہ ہو ۔

محبت بھی آخر جنس ہی کی ایک صورت ہے اور غزل گو شعرا نے جنس کے اس روپ کو جس لطافت سے پیش کیا ہے ، وہ کسی سے مخفی نہیں ۔ اعلیٰ درجے کے ناولوں اور مختصر افسانوں میں جنسی زندگی کی تصویریں اور جنسی کوائف کی تفصیلات ایسی دل کش اور دل پزیر پائی جاتی ہیں کہ ذوق سلیم کو کسی جگہ کسی قسم کے سقم کا احساس نہیں ہوتا ۔ اسی سے معلوم ہوتا ہے کہ ادیب ذوق سلیم کی رہبری میں کام کرے اور اپنے آپ کو سنبھالے رکھے تو اس کی تصنیفات پر فحاشی یا عریانی کی پرچھائیں بھی نہ پڑے گی ۔ ہاں جو مصنف اپنی تصانیف میں جنس ہی کو اوڑھنا بچھونا بنا لیں ، ان کے ہاں افراط کی کیفیت پیدا ہوگی اور ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں کہیں نہ کہیں ادیب کا انتقادی شعور ضرور چوک جائے گا ۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ اچھا ادب ایک اخلاق نصب‌العین کا سراغ ضرور دیتا ہے (اچھے سے مراد عظیم‌المرتبت ہے) ۔ ادبی تصانیف کی عظمت ان کے مطالب کے اعتبار سے معین ہوتی ہے کہ حسن کے اعتبار سے ؟ جیسا کہ پہلے کئی بار کہا جا چکا ہے ، تمام ادبی تصانیف یکساں ہوتی ہیں اور مطالب بلند ، بداخلاق کی ترغیب پر کبھی مشتمل نہیں ہو سکے ۔ جہاں تحریر کے متعلق اختلاف رائے ہوتا ہے وہاں اکثر معاشرہ اور وقت طے کر دیتے ہیں کہ مصنف دیانت داری سے اصلاح کی طرف متوجہ تھا یا تخریب اخلاق کے درپے تھا ۔ ہو سکتا ہے کہ وقتی طور پر ایسی تصانیف کو مقبولیت حاصل ہو جائے جن میں اخلاق اقدار کو ثانوی اہمیت دی گئی ہے یا جن میں کوئی اخلاق نصب‌العین ملحوظ نہیں رکھا گیا ، لیکن نقاد کو اس مقبولیت سے نہ گمراہ ہونا چاہیے نہ وہ گمراہ ہوگا ۔ اس کا ذوق سلیم ، اس کی بصیرت ، اس کا شعور انتقاد ، اس کا مطالعہ اور مشاہدہ اسے بتا دے گا کہ یہ تصنیف صرف وقتی مقبولیت حاصل کر سکے گی اور کچھ عرصے کے بعد اسے لونی لگنی شروع ہو جائے گی ۔ نقاد کا اصل منصب ہی یہی ہے کہ وہ لمحۂ حاضر کے

ھنگاموں سے متاثر نہ ھو اور حال کے آئینے میں فردا کا چھرہ دیکھ کر کسی تصنیف کی قدر و قیمت کے متعلق وہ فیصلہ صادر کرے جس پر وقت صاد کرے اور جس کو مستقبل تسلیم کرے۔

ادب اور مذاق سلیم : تعجب کی بات ھے کہ ادب میں بار بار مذاق سلیم کا ، ذوق سلیم کا ، مذاق سخن کا اور ذوق انتقاد کا ذکر آتا ھے لیکن اب تک اس مسئلے پر بہ قطع و یقین کسی نے کچھ نہیں کہا کہ آخر مذاق سلیم سے یا ذوق سلیم سے مراد کیا ھے ؟ سکاٹ جیمز نے بھی اپنی کتاب ''میکنگ آف لٹریچر'' میں بات مبہم سی رکھی۔ مشرق کے نقادوں نے تو بہ تصریح کہا کہ ذوق سلیم ایسا ملکہ ھے جس کو عمل فرما تو دیکھا جا سکتا ھے لیکن جس کے رموز کی گرہ کشائی ناممکن ھے۔ شمس قیس رازی جو ساتویں صدی ھجری کا غالباً سب سے ذھین انشا پرداز ھے ، اس مسئلے سے بحث کرتے ھوئے لکھتا ھے :[1] ''جب کوئی ھنر ور نقد شعر کے معاملےمیں شہرت حاصل کر لے اور بڑے بڑے جلیل القدر سخن ور انتقاد شعر کے معاملے میں اس کی بات ماننے لگیں تو اچھے شاعر کو چاھیے کہ ایسے نقاد کا کہا مان لے اور لفظ و معنی کے معاملے میں جب وہ رد و قبول کا فیصلہ کرے تو اس کی بات کو حجت سمجھے اور اس معاملے میں اسے مجتہد گردانے۔ اور اگر ایسا نقاد کوئی دعویٰ کرے تو یہ مناسب نہیں کہ اس سے کہا جائے کہ اپنے دعوے کا اثبات کرے اور جو کچھ اس نے کہا ھے ، اس کی وجوہ بیان کرے۔ اس کی وجہ یہ ھے کہ بہت سی چیزیں ایسی ھوتی ھیں کہ ذوق سلیم اپنا فیصلہ صادر کر دیتا ھے لیکن وہ حیطۂ تحریر میں نہیں آتیں۔ ابرھیم موصلی[2] کہتا ھے کہ ایک دن محمد امین[3] نے دو شعر پڑھے اور پوچھا کہ ان میں سے کون سا شعر اچھا ھے؟اور دونوں شعر قریب قریب یکساں مطالب و معانی اور صفات

---

۱ - المعجم فی معائیر اشعار العجم: بہ تصحیح عبدالوھاب قزوینی ، تہران ۱۳۱۴ شمسی ، صفحات ۳۳۸ ، ۳۳۹ اور ۳۴۰ -

۲ - مشھور مغنی جو آل عباس کے دربار سے منسلک تھا -

۳ - خلیفہ عباسی - ھارون رشید کا بیٹا ، مامون رشید کا بھائی - (۱۹۳ھ - ۱۹۸ھ) -

و ابلاغ و اظہار رکھتے تھے ۔ ہاں یہ بات ضرور تھی کہ ایک شعر سن کر مجھے بڑا لطف آیا اور اس لطف کی بنا میرے ذوق سلیم پر تھی ، لیکن میں اس کی توجیہ نہیں کر سکتا تھا ۔ میں نے کہا فلاں شعر اچھا ہے ۔ امین نے کہا کہ ترجیح کی وجہ تو بیان کیجیے ۔ میں نے جواب دیا کہ جو شعر مجھے پسند آیا ہے ، اس میں ایک خاص مزے کی بات ہے کہ میرا ذوق سلیم اس سے بہرہ یاب ہوتا ہے ، لیکن میں بیان نہیں کر سکتا کہ تفوق کی توجیہ کیا ہے ۔ امین نے کہا تم سچ کہتے ہو ! کبھی ایسا ہوتا ہے کہ دو گھوڑے بہ ظاہر یکساں دکھائی دیتے ہیں یا دو کنیزیں اوصاف حسن و جمال میں برابر معلوم ہوتی ہیں لیکن جب بازار میں جاتی ہیں اور پرکھنے والوں کی نظر چڑھتی ہیں تو ایک گھوڑے کو دوسرے پر اور ایک کنیز کو دوسری پر ترجیح دی جاتی ہے ۔ لیکن ترجیح دینے والا بھی بیان نہیں کر سکتا کہ تخصیص کی توجیہ کیا ہے ؛ حالاں کہ ایسی چیزوں کی خرید و فروخت میں اسے خاصا تجربہ حاصل ہوتا ہے . . . . شعر پر انتقاد کرنے والا ، یعنی ناقد شعر کہنے کی مشکلات سے شخصاً آگاہ نہیں ہوتا ۔ شاعر تو الفاظ و معانی کی نظم و ترتیب میں خون جگر کھاتا ہے ، لیکن نقاد کو اس بات کی پروا نہیں ہوتی ۔ وہ اچھے شعر کو پسند کرتا ہے اور بیہودہ شعر کو مسترد کر دیتا ہے"۔

اس اقتباس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ اگرچہ ذوق سلیم کی تعریف بہت مشکل ہے لیکن ذوق سلیم کی تربیت تبھی ہوتی ہے کہ نقاد اپنی عمر کا خاصا طویل حصہ انتقاد شعر میں بسر کر چکا ہو ، اور مختلف شعرا کا کلام پڑھنے کے بعد اسے یہ ملکہ حاصل ہو گیا ہو کہ اچھے اور برے میں تمیز کر سکے۔ یہ جو شمس قیس نے لکھا ہے کہ جب پرکھنے والوں کی نظر کنیزوں پر پڑتی ہے تو وہ تجربے کی بنا پر ایک کو ترجیح دیتے ہیں تو اس کا اطلاق ادب اور شعر پر یونہی ہو سکتا ہے کہ نقاد کے ذوق سلیم کو شعری مطالعے کے ایک طویل عمل کا نتیجہ سمجھا جائے کہ بہ‌تدریج اسے یہ بصیرت حاصل ہو جاتی ہے کہ وہ بہ‌یک نظر اچھے اور برے میں تمیز کرسکے ۔ سکاٹ جیمز نے جو کچھ لکھا ہے ، غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس کا مفہوم بھی یک گونہ شمس قیس رازی کے مفہوم سے مشابہ ہے ۔

جب یہ طے ہو گیا کہ ادب یا شعر کی بصیرت مختلف ادیبوں اور شاعروں کے کلام کے گہرے مطالعے سے پیدا ہوتی ہے ، تو اب اس پر بھی غور کر لینا چاہیے کہ مشرق کے بالغ نظر نقاد ، شاعر کو کن علوم و فنون کے مطالعے کا مشورہ دیتے ہیں کیونکہ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ جب تک نقاد بھی ان علوم و فنون پر عبور نہ رکھتا ہوگا اسے انتقاد شعر کے معاملے میں بصیرت کامل حاصل نہ ہوگی ۔

نظامی عروضی سمرقندی لکھتا ہے :[۱] ''شاعر کے لیے ضروری ہے کہ صاحب ذوق سلیم ہو ، فکر عالی رکھتا ہو ، طبیعت سلجھی ہوئی ہو ، بصیرت سے بہرہ یاب ہو ، مشاہدے میں دقت نظر سے کام لے ، مختلف علوم سے آگاہ ہو اور مختلف فنون پر حاوی ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جس طرح شعر ہر علم میں کام آتا ہے ، ہرعلم شعر میں کام آتا ہے . . . . . . اچھے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ جوانی میں متقدمین کے بیس ہزار اشعار یاد کرے اور متاخرین کے دس ہزار اور استادوں کے دیوان مطالعے میں رکھے اور غور کرتا رہے کہ جلیل القدر شعرا ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں مشکلات سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں . . . . . . علاوہ ازیں مطالب اور معانی میں اسے بصیرت حاصل ہو ؛ الفاظ پر عبور ہو ، عروض جانتا ہو اور اسے یہ بھی معلوم ہو کہ سرقۂ شعری کی کیا نوعیت ہے ۔ ترجمہ کسے کہتے ہیں ۔''

اس کے ساتھ شمس قیس رازی نے شاعر کو جو مشورہ دیا ہے ، وہ بھی شنیدنی ہے: ''ضروری ہے کہ شاعر کو مفردات لغت پر عبور کامل حاصل ہو ۔ صحیح اور غلط ترکیبوں کی اقسام سے آگاہی حاصل ہو ۔ بڑے بڑے شعرا نے ابلاغ و اظہار کے جو طریقے اختیار کیے ہیں ان پر اسے عبور حاصل ہو . . . . . کچھ تاریخ بھی جانتا ہو . . . . علم عروض و قوافی سے بھی واقف ہو ، اچھے اور برے اوزان میں تمیز کر سکے . . . . . جب شاعر جلیل القدر شعرا کے اسالیب ابلاغ و اظہار سے واقف ہوگیا اور اس پر شعرگوئی کے رموز و اسرار کھل گئے . . . . تو اس کی شعر گوئی مقطر پانی

۱- چہار مقالہ: تالیف درحدود ۵۵۰ھ ، بہ‌تصحیح قزوینی، گب میموریل ایڈیشن ۱۹۰۹ء، ۱۹۱۰ء ، مقالہ دوم ۔

کے ایسے چشمے کی طرح ہو جائے گی جس نے بڑے دریاؤں سے اور گہری ندیوں سے مدد حاصل کی ہو۔ . . . . شاعر کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ اپنے طریق اظہار اور اسلوب ابلاغ میں مشہور شعرا کے طریقوں سے انحراف نہ کرے۔"

شمس قیس رازی نے اور نظامی عروضی سمرقندی نے جو کچھ کہا ہے، اسے اگر آج کل کی اصطلاحی زبان میں بیان کیا جائے تو اس کی صورت یہ ہوگی :

(۱) ادب کا حال اس کے ماضی کا منطقی نتیجہ ہے۔ کوئی ادیب اس وقت تک اچھا ادب تخلیق نہیں کر سکتا جب تک اپنے ادب کی روایت سے کاملاً آگاہ نہ ہو۔

(۲) ابلاغ و اظہار ہمیشہ شاعر کے مبلغ علم سے مشروط ہوتا ہے۔ فنکار اور ادیب اگر مختلف علوم و فنون سے آگاہ ہوگا تو وہ اپنے مافیہ کو بہ سہولت دوسرے علوم و فنون کی اصطلاحات سے مدد لے کر بیان کر سکے گا۔

(۳) فنکار کا مشاہدہ عمیق ، استدلال خطا سے پاک اور طبیعت ذوق سلیم سے بہرہ یاب ہونی چاہیے کہ اگر مذاق سلیم نہ ہوگا تو مطالعے کا بھی کوئی فائدہ نہ ہوگا۔

نظامی عروضی اور شمس قیس رازی کے بیانات پڑھنے کے بعد انسان مجبوراً اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ نقاد کے لیے مذاق سلیم کی ضرورت ہے ، مذاق سلیم طویل علمی تربیت اور شعری انتقاد کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اور خود شاعر اور فنکار کو بھی مذاق سلیم سے یعنی ملکۂ انتقاد سے بہرۂ یاب ہونا چاہیے کہ اس کے بغیر اس کی تخلیقات بہر حال ناقص رہیں گی۔

مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ ذوق سلیم کچھ مطالعے کا ، کچھ مشاہدے کا ، کچھ محفل آرائی کا ، کچھ تربیت کا ، کچھ ذاتی ماحول کے عمل پیرا عناصر کا نتیجہ ہوتا ہے۔ مذاق سلیم کی اصل غایت یہ ہے کہ وہ بیک نظر ادب اور نا ادب میں (میں نے اچھا یا برا ادب اس لیے نہیں کہا کہ ادب برا ہو ہی نہیں سکتا ، البتہ ابلاغ و اظہار کے اعتبار سے ناقص ضرور ہو سکتا ہے یا مطالب و معانی کے اعتبار سے کم رتبہ ضرور ہو سکتا ہے) تمیز

کرے اور اس فصل کو کم کرنے کی کوشش کرے جو ادیب کی ذہنی دنیا اور پڑھنے والے کے افکار و تصورات میں کم و بیش ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ فنکار اور ادیب کتنی ہی کوشش کیوں نہ کرے، اپنی واردات و کیفیات کے بیان میں معانی کے کچھ پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتے ہیں اور ادیب گویا پھڑکتا رہ جاتا ہے کہ جو کچھ میں کہنا چاہتا تھا، اپنی پوری دلالتوں کے ساتھ نہیں کہہ پایا۔ جب ادیب دیکھتا ہے کہ وہ اپنی تمام کوشش کے باوصف معانیٔ مطلوب کو پوری طرح اشعار میں ادا نہیں کر پایا تو وہ شعوری طور پر ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ جو مفہوم بہ صراحت بیان نہیں ہوسکا، اس کی طرف اور کچھ نہیں تو اشارہ ہی ہو جائے۔ یہ اشارہ کبھی لہجے کا روپ دھارتا ہے، کبھی تشبیہ و استعارہ کی شکل میں جلوہ گر ہوتا ہے، کبھی تلمیحات کے حریری آنچل سے قاری کو جھانکتا ہے۔ نقاد کا کمال یہ ہے کہ ذوق سلیم سے کام لے کر اس مطلب کو دریافت کرے جو ادیب کا مقصود ہے، نہ وہ جو بظاہر الفاظ میں مقید ہے، کیونکہ دونوں میں کم و بیش کچھ نہ کچھ فصل اور بعد ضرور باقی رہ جاتا ہے۔ مذاق سلیم ان تمام اشارات و رموز کو سمجھنے کا نام ہے جو نثر نگار نے اپنی نثری تصانیف میں اور شاعر نے اپنے شعر میں مخفی رکھے ہیں اور جن کو سمجھے بغیر در معنی کبھی ہاتھ نہیں آ سکتا۔ بہ‌الفاظ دیگر مذاق سلیم اس دنیا کو دریافت کرتا ہے جو شاعر یا ادیب کے ذہن میں تھی اور جس کے کچھ آثار یا اشعار ادبی تخلیقات میں ثبت ہیں۔ یہ بات کہ تہ‌دار تخلیقات میں مختلف سطحوں پر اشارات اکثر مخفی ہوتے ہیں، ہر بڑے شاعر اور فنکار کو معلوم ہے۔ غالب کہتا ہے:

سخن ما ز لطافت نہ‌پذیرد تحریر نہ شود گرد نمایاں ز رم توسن ما

ادبی تخلیقات میں جو تشبیہات واستعارات برتے جاتے ہیں ان سے جس حقیقت کی توضیح مقصود ہوتی ہے اس تک مذاق سلیم کی نظر تبھی جا سکتی ہے کہ جو تشبیہات و استعارات استعمال کیے گئے ہیں ان میں مذکور چیزوں کا مشاہدہ حاصل ہو ورنہ ظاہر ہے کہ تشبیہ سے مطلب واضح نہیں بلکہ اور بھی مبہم ہو جائے گا۔ تو مذاق سلیم کے حصول کے لیے لازم ہے کہ نقاد کا مشاہدہ وسیع ہو اور جو کچھ اس نے دیکھا ہے اس میں سے معنی خیز مشاہدات کو

چھانٹ کر ذہن میں رکھا ہو تاکہ جب کسی غیر معمولی تشبیہ اور نادر استعارے سے واسطہ پڑے تو مطالب سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہ آئے۔ تشبیہ اور استعارے کی یہ صورت ہے کہ شاعر سامنے کی تشبیہ سے لے کر کہ پیش پا افتادہ ہے، ایسی تشبیہ تک استعمال کرتا ہے جو خود گرہ در گرہ ہوتی ہے۔ یہ دونوں حدود دیکھیے:

ایسے ہے نقاب اس بت بے پیر کے منہ پر
جیسے ورق سادہ ہو تصویر کے منہ پر (مصحفی)

اور اسی کا شعر ہے:

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

اس کے مقابلے میں غالب کے ان دو اشعار پر غور فرمائیے:

نشہ ہا شاداب رنگ و سازہا مست طرب
شیشۂ مے سروسبز جوئے بار نغمہ ہے

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

یہ "ساز صدائے آب" اب ظاہر ہو چکا ہے کہ جلترنگ ہے۔ یہاں سخن فہم کے سامنے دو بے ستون تھے؛ ایک تو یہ کہ آہنگ نشاط کو تشبیہ دی گئی تھی جلترنگ کی آواز سے، یعنی ایک فن کی کیفیات کو دوسرے فن موسیقی کے ذریعے سامع تک منتقل کیا گیا تھا۔ دوسرا پہاڑ "ساز صدائے آب" کے معنی سمجھنے کا تھا کہ جلترنگ ہے۔ گویا سخن فہم نہ صرف اس پر مجبور ہے کہ شاعری سے جو فنون لطیفہ مربوط ہیں ان کا علم حاصل کرے بلکہ اس کا بھی پابند ہے کہ اپنے ذخیرۂ الفاظ کو شاعر کے ذخیرۂ الفاظ کی طرح وسیع رکھے۔

شعر اور موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ شعر کی صفات جمالی دو ہیں: نغمہ اور ترنم۔ یہ دونوں موسیقی کی مبادیات جانے بغیر سمجھ میں نہیں آتیں۔ شاعر کے لیے ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے واقف ہوئے بغیر اپنے انداز تحریر میں ترنم اور نغمہ پیدا کر دے لیکن سخن فہم کے لیے ممکن نہیں کہ موسیقی سے

واقف ہوئے بغیر ترنم اور نغمے کی ماہیت کو سمجھ لے۔ اگر سخن فہم نے ترنم اور نغمہ اور شعر کی ہیئت سے بحث کی اور موسیقی سے ناآشنائی قائم رکھی تو وہی حال ہوگا جو مولانا شبلی رحمۃ اللہ علیہ کا ہوا۔ انہوں نے دعویٰ کیا کہ بحر متقارب رزمیہ داستانوں کے لیے موزوں ہے، بزم کی نزاکت کی یہ متحمل نہیں، حالانکہ میر حسن کی مثنوی اسی بحر میں لکھی ہوئی ان کے سامنے موجود تھی اور بزم کی تصویریں جیسی میر حسن کے ہاں ہیں کس کے ہاں ہوں گی۔

ذوق سلیم کے معاملے میں تلمیحات کے بارے میں البتہ زیادہ تامل کرنے کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کی تلمیحات اس کے مبلغ علم کے مطابق ہوتی ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ بعض مضمونوں میں وہ متخصص کی حیثیت رکھتا ہو اور اس کی تلمیحات ایسی دقیق ہوں کہ صرف متخصص ہی انہیں سمجھ سکے۔ صاحب ذوق سلیم سے یہ توقع کرنا کہ وہ دنیا بھر کے علوم و فنون اور ان کی تلمیحات سے آشنا ہوگا، بڑی ناانصافی ہے؛ اسی لیے جن شاعروں کے ہاں تلمیحات کثرت سے استعمال ہوتی ہیں ان کو سمجھنے والے کم ہوتے ہیں۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ ذوق سلیم کے تمام مدعی ایک شاعر کو یکساں نہیں سمجھ پائیں گے۔ کوئی میر کے اشعار سے زیادہ ذوق رکھے گا اور کوئی درد سے، کسی کو غالب سے زیادہ عقیدت ہوگی اور کسی کو مومن سے، لیکن ان تمام کے درمیان ایک چیز قدر مشترک ہوگی اور وہ ذوق سلیم ہے۔ اسے مذاق سلیم اور مذاق شعر بھی کہتے ہیں۔ اس کے پردے میں یار لوگ اپنی کمزوریوں کو یوں بھی چھپا لیتے ہیں کہ اپنے اپنے ذوق کی بات ہے۔ یہ درست ہے کہ ذوق میں انفرادیت ضرور ہوتی ہے لیکن اس کا کیا علاج ہے کہ ذوق سلیم کبھی اس بات کو گوارا نہیں کر سکتا کہ اس مسئلے پر اختلاف رائے ہو کہ اچھا شعر کون سا ہے اور برا شعر کون سا۔ یعنی ارباب مذاق سلیم تمام متفق ہوں گے کہ غالب اچھا شاعر ہے اور داغ کا کلام اس سے بہ مراتب پست۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس میں بھی کبھی اختلاف نہیں ہوگا کہ فلاں شعر اچھا ہے اور فلاں برا۔ مجھے ذاتی طور پر سودا کی غزل ناپسند ہے لیکن اگر میں ذوق سلیم رکھتا ہوں تو سودا کے اچھے شعر کی داد ضرور دوں گا؛ تو سخن فہمی کے لیے شرط لازم یہ ذوق سلیم ہے؛ اس کی انفرادیت

یوں قائم رہتی ہے کہ غزل گوئی میں اثر لکھنوی ، میر پر جان دیتے ہیں اور نیاز فتح پوری مومن پر، لیکن نہ تو نیاز کو میر کے شاعر ہونے سے انکار ہے اور نہ اثر کو مومن کے نا شاعر ہونے پر اصرار ۔ شعر یا شاعر کی خوبی یا ناخوبی میں کبھی اختلاف رائے نہیں ہو سکتا ۔ صرف پسندیدگی اور نا پسندیدگی کے مدارج ہو سکتے ہیں ۔ شعر کی تعبیر میں اختلاف ہو سکتا ہے، یہ بات کبھی متنازعہ فیہ نہیں ہو سکتی کہ فلاں شعر اچھا ہے اور فلاں برا ۔

مذاق سلیم کی غایت یوں بھی متعین ہو سکتی ہے کہ معانی لغوی پر غور کر لیا جائے ۔ ارباب لغت لکھتے ہیں کہ معانی اس بات کو کہتے ہیں جس کا ارادہ کیا جائے (قصد کردہ شدہ)؛ اور اس مقام کو بھی کہتے ہیں جس کا قصد کیا گیا ہو (جائے قصد کردہ شدہ)۔ اب جو معانی مقصود شاعر ہوتے ہیں اور جن کی طرف شاعر کے الفاظ یا ادیب کے اشارات رہنمائی کرتے ہیں ، ان معانی میں اور ان معانی میں جو الفاظ سے بظاہر واضح ہوتے ہیں ، فصل ضرور ہوتا ہے ۔ ذوق سلیم در اصل اسی فاصلے کو کم کرنے کا نام ہے ، یعنی جس منزل تک شاعر پہنچنا چاہتا ہے وہاں تک صاحب ذوق سلیم کا ذہن بھی ان الفاظ کے ذریعے جاتا ہے جو شعر میں استعمال کیے گئے ہیں ، اس لیے لازم ہے کہ وہ ان الفاظ کے صحیح لغوی معانی سے بھی واقف ہو ، ان کی دلالتوں سے بھی آگاہ ہو اور جو تصورات و افکار ان الفاظ سے بہ مرور زمان مربوط ہوگئے ہیں ، ان سے بھی مطلع ہو۔ تو جب شمس قیس رازی نے کہا تھا کہ ذوق سلیم مداولت و ممارست کا نتیجہ ہوتا ہے تو اس کی مراد یہی تھی کہ صاحب ذوق سلیم مختلف ادبی تخلیقات کا مطالعہ ایسی گہری نظر سے کرتا ہے اور یہ مطالعہ ایسے طویل عمل کو محیط ہوتا ہے کہ وہ اپنے تجربے کی وسعت اور مشاہدے کی کثرت کی بنا پر ادبی تخلیقات کی صحیح تعبیر کرسکتا ہے، اور وہ ذہنی دنیا جو شاعر نے آباد کی تھی ، پڑھنے والوں کے قریب لا سکتا ہے ۔ یوں کہہ لیجیے کہ مذاق سلیم ، تربیت یافتہ ہو کر اور مشاہدے سے جلا پا کر صرف الفاظ کے ظاہری معانی سے بحث نہیں کرتا بلکہ فنکار کے ذہنی عوامل کا تجزیہ کرتا ہے اور یوں اس مطلب اور معانی تک پہنچتا ہے جس کے دھندلے سے نقوش الفاظ کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ صاحب ذوق سلیم کا مطالعہ جتنا وسیع ہوگا اور مشاہدہ جتنا دقیق ہوگا ، اتنا ہی وہ ادبی تخلیقات کی تاویل

میں مشاق ہوگا۔ صحیح فیصلہ وہی صادر کر سکتا ہے جس نے بہت سی ادبی تخلیقات کا مطالعہ کیا ہو اور ذاتی غور و فکر کے بعد ان اقدار مشترک پر مطلع ہوگیا ہو جو تمام عالی منزلت ادبی تخلیقات میں پائی جاتی ہیں۔

باب سوم

یورپ میں انتقاد ادبیات

ابتدا : یورپ میں انتقاد ادبیات پر پہلی کتاب ارسطو (۳۸۴—۳۲۲ ق م) کی کتاب الشعر (بوطیقا) ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ افلاطون (۳۴۸—۴۲۸ ق م) نے بھی ادبیات کو موضوع بحث بنایا ہے (سمپوزیم ، جمہوریت ، فیڈرس ، کریٹی لس ، آئیون) اور معاشرے میں شاعر کے مقام سے بحث کی ہے اور اس سے پہلے ہومر کے کلام میں بھی تنقیدی اشارے ملتے ہیں مگر جس شخص نے خالصتاً ادب کو سامنے رکھ کر اس پر ایک مکمل انتقادی کتاب لکھی ہے ، وہ ارسطو ہی ہے ۔ اس سے پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے وہ محض مختصر اور مبہم سے اشارات پر مشتمل ہے ۔

کتاب الشعر پانچ حصوں پر مشتمل ہے ، پہلے حصے میں ارسطو شاعری کو بہ حیثیت نوع کے پرکھتا ہے اور اس کی مختلف اقسام سے بحث کرتا ہے ۔ اس کے خیال میں شاعری نقل یا محاکات (Imitation) ہے اور محض شاعری ہی نہیں بلکہ دوسرے فنون لطیفہ مثلاً رقص اور موسیقی بھی نقل ہی ہیں ۔ نقل سے ارسطو[1] کی مراد انسانی جذبات و واردات کی تصویر کشی اور ان کا اظہار و ابلاغ ہے ، موسیقی میں نقل کا ذریعہ آہنگ (Rhythm) اور ترنم (Melody) ہیں ۔ رقص میں محض ایقاع اور شعر میں الفاظ یا ابیات ہیں ۔ قافیہ[2] اور وزن شعر کو لازم نہیں اور نہ ہی ہر وہ تحریر شعر ہے جس

---

۱ ۔ ارسطو کے مطالب کی تشریح و توضیح میں بہت اختلافات ہیں ۔ یہاں کہنا یہ مراد ہے کہ اکثر شارح یہ مراد لیتے ہیں ۔

۲ ۔ سعدی کی گلستاں اس تعریف و تشریح کے مطابق شعر ہوگی ، یا کم از کم اس کا بیشتر حصہ شعری کاوشوں پر مشتمل ہوگا کہ مافیہ بھی شاعرانہ ہے اور آہنگ و ترنم نمایاں اور روشن ۔ ملک الشعرا بہار نے سبک شناسی (باقی صفحہ ۱۱۲ پر)

میں قافیہ اور وزن تو پائے جائیں مگر مافیہ غیر شاعرانہ ہو[1] ۔ حزنیہ (Tragedy) میں ہم ان انسانوں کو پیش کرتے ہیں جو عامۃ الناس کی نسبت بلند مرتبت ہوتے ہیں اور طربیہ (Comedy) میں ان انسانوں کی نقل اتاری جاتی ہے جو عامۃ الناس سے کمتر اور بدتر ہیں ۔ بدتر اخلاق معنی میں نہیں بلکہ اس معنی میں کہ ان کی عادات و اطوار مضحکہ خیز ہوتی ہیں ۔ حماسہ (Epic)[2] اور حزنیہ اس لحاظ سے تو ایک ہیں کہ دونوں میں ان

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۱۱)

میں سعدی کے اسلوب نگارش کا تجزیہ کرتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ گلستاں میں کچھ جملے تو موزوں ہیں اور کچھ جملے موزوں مصرعوں کے ٹکڑے معلوم ہوتے ہیں ۔ اس کے ساتھ جو کہیں کہیں قافیے کی پابندی لگی ہوئی ہے ، اس کے ساتھ ترنم کا تاثر اور زیادہ گہرا ہوتا ہے ۔ آہنگ کا تعلق ظاہر ہے کہ وزن سے نہیں بلکہ لفظوں کے مناسب انتخاب ، ان کی موزوں نشست اور در و بست اور جملوں کے متناسب اتار چڑھاؤ سے ہے ۔ جیسا کہ شبلی نے تصریح کی ہے ، خطابت کے بعض نمونے بھی ارسطو کی تعریف کے مطابق شعر کے دائرے میں داخل ہو جائیں گے اور بہت سی منثور تخلیقات جو آہنگ رکھتی ہیں ، شعری تخلیقات شمار ہونے لگیں گی ۔

میلوڈی یا ترنم جو خوش آیند اصوات کی تکرار کا نام ہے ، اکثر نظم میں بھی پایا جاتا ہے اور نثر میں بھی ، اس کی تشریح آگے آتی ہے ۔ (اسلوب نگارش کی صفات کی تشریح) ۔

۱ - مشرق میں لفظ و معنی کے باہمی رشتے کے جو مباحث ہیں وہ بہت دراز اور بہت طویل اور کسالت انگیز ہیں لیکن ارباب بصیرت آخر اسی نتیجے تک پہنچے ہیں کہ شعر میں معانی لطیف اور الفاظ دل پزیر کا اجتماع ضروری ہے ۔ معانی اور لفظ ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں ۔ اس سلسلے میں شمس قیس رازی کی تصریحات آگے آتی ہیں ۔ (المعجم فی معائیر اشعار العجم) ۔

۲ - پروفیسر شبلی نے Epic کا ترجمہ رزمیہ کیا ہے ۔ ترجمہ آخر کار اصطلاحی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اس لیے اس ترجمے پر تو اعتراض نہیں

(باقی صفحہ ۱۱۳ پر)

انسانوں کی تصویر کشی[۱] کی جاتی ہے جو عظیم‌المرتبت ہوتے ہیں اور دونوں میں ذریعۂ اظہار الفاظ ہوتے ہیں مگر وجہ اختلاف ان دونوں میں یہ ہے کہ حماسے میں بیانیہ طرز اختیار کی جاتی ہے اور بحر شروع سے لے کر اخیر تک ایک ہی ہوتی ہے۔ پھر یہ بھی کہ حزنیہ میں شاعر بھی کوشش کرتا ہے کہ داستان[۲] (Plot) کا وقت ایک دور شمسی سے زیادہ نہ ہونے پائے۔ لیکن حماسے کی داستان کی مدت مقرر نہیں ہے۔

اس کے بعد ارسطو حزنیہ سے بحث کرتا ہے۔ حزنیہ کی تعریف وہ یہ کرتا ہے کہ یہ نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو، جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو اور جس سے حظ حاصل ہوتا ہو لیکن جو مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے دردمندی اور دہشت کے ذریعے اثر کر کے انہیں ہیجانات کی صحت و اصلاح کرے[۳]۔

اس طرح سے ارسطو حزنیہ کے بہ‌اعتبار صفات چھ حصے قرار دیتا ہے۔ سب سے اہم حصہ داستان ہے، پھر کرداروں کے اطوار ہیں، پھر مکالمات کا

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۱۲)

لیکن انہوں نے جو یہ تصور کر لیا ہے کہ ایپک کا تعلق اصلاً جنگ و جدل یا شجاعت کے واقعات سے ہے، یہ غلط ہے۔ مغرب کے نقاد باتفاق لکھتے ہیں کہ ایپک یا حماسے میں ایک کہانی ضرور ہوتی ہے لیکن اس کہانی کا تعلق پوری قوم کے ان ثقافتی اور تاریخی کوائف سے ہوتا ہے جن کی جڑیں افسانوں یا داستانوں میں پیوست ہیں کہ افسانے اور داستانیں ہی زندگی سے بہت قریب ہوتی ہیں۔ حماسے میں تاریخی واقعیت کا ہونا ضروری نہیں۔

۱ - ترجمہ عزیز احمد : ''فن شاعری''، انجمن ترقی اردو، دہلی، ۱۹۴۱ء، صفحہ ۱۴۵۔ اس باب میں جہاں تصویر کشی کا لفظ آئے گا، ارسطو کی ''نقل'' مراد ہوگی۔

۲- پلاٹ کا ترجمہ سہیل افنان نے داستان کیا ہے اس لیے ارسطو کے ذکر میں اس ترجمے پر اعتبار کر لیا گیا ہے۔

۳ - ترجمہ عزیز احمد : فن شاعری، انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۴۱ء صفحہ ۱۴۵ -

نمبر آتا ہے ، پھر زبان ہے ، پھر موسیقی ہے اور سب سے آخر میں اسٹیج کی آرائش ہے ۔ کسی فرد کی تمام زندگی کو حزنیہ کا موضوع نہیں بنایا جا سکتا ۔ صرف اس کی زندگی کے چند واقعات دکھائے جا سکتے ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری تاریخ نہیں ہے ۔ شعر کا موضوع کوئی خاص واقعہ نہیں ہوتا ۔ اس کا موضوع تو ایک ایسی حقیقت ہوتی ہے جو زمان و مکان کی حدود میں مقید نہیں ۔ شاعر جس واقعے کو موضوع سخن بناتا ہے وہ کسی وقت کسی جگہ بھی پیش آ سکتا ہے ، اس لیے شعر گوئی تاریخ نویسی کی نسبت زیادہ فلسفیانہ عمل ہے ۔ شاعر کو البتہ یہ خیال ضرور رکھنا چاہیے کہ اس کی داستان بے ربط قصوں پر مشتمل نہ ہو ۔ مربوط داستان کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ہیرو ایک ہو مگر اس سے متعلق تمام واقعات پیش کر دینے چاہییں ۔ بہ‌اعتبار کمیت بھی حزنیہ کے چھ حصے ہیں ، یعنی پیش گفتار (Prologue) ، افزائش[1] (Episode) ، خروج (Exodus) ، اور کورس ۔ کورس کو دو مزید حصوں یعنی پیروڈ اور سٹاسی مون میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ حزنیہ کا مقصد ایسے اعمال کی نقل ہے جن کے ذریعے دہشت اور دردمندی کے جذبات کی تطہیر یا انخلا (Catharsis) ہو سکے ، اس لیے لازمی ہے کہ داستان میں کسی نیک آدمی کو نیک بختی سے بد بختی کی طرف نہ لے جایا جائے کہ اس سے دیوتاؤں کے خلاف نفرت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں ، اور نہ کسی آدمی کو بدبختی سے نیک بختی کی طرف لے جایا جائے کہ یہ نہ تو اخلاقی اعتبار سے پسندیدہ ہے ، نہ مؤثر اور دہشت ناک ۔ پھر یہ بھی ہے کہ کسی بدکار آدمی کو نیک بختی سے اچانک بدبختی کی طرف بھی نہ لے جانا چاہیے کہ یہ اخلاقی نقطۂ‌نظر سے تو مستحسن ہے مگر اس سے نہ درد مندی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور نہ دہشت کا ۔ حزنیہ کے لیے صرف ایک طرح کا مرکزی کردار باقی رہ جاتا ہے یعنی ایسا شخص جو نہ غیر معمولی طور پر نیک اور منصف مزاج ہو اور نہ عمداً بدکرداری یا کسی جرم کے باعث مصیبت میں مبتلا ہوا ہو ۔ اس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو انسانی سرشت کی کسی عام

۱۔ یہ دونوں ترجمے سہیل افنان نے کیے ہیں: ”نامۂ ارسطاطالیس دربارۂ هنر شعر از یونانی بفارسی گردانیده“ ، لندن ۱۹۴۸ء ۔

کمزوری کا نتیجہ ہو ۔ اس شخص کا نامور اور خوش حال ہونا بھی ضروری ہے ۔ ارسطو کتاب الشعر میں زبان اور علم صرف سے بھی بحث کرتا ہے لیکن اب علم اتنی ترقی کر چکا ہے کہ ارسطو کی بحث اس علم پر بالکل ایک ابتدائی کوشش معلوم ہوتی ہے ۔ ارسطو کے خیال میں شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے ۔ یہ زبان نہ تو قطعی طور پر الفاظ غریب پر مشتمل ہوتی ہے اور نہ کاملاً سوقیانہ زبان پر ۔ یہ ان دونوں کے درمیان ہوتی ہے ۔

اس کے بعد ارسطو حماسہ سے بحث کرتا ہے ۔ افلاطون نے شاعروں کو اس لیے مورد الزام گردانا تھا کہ وہ جھوٹے واقعات بیان کرتے ہیں ، یعنی ایسے واقعات جو کبھی ہوئے ہی نہیں ۔ ارسطو نہ صرف شاعروں کو اس قسم کے واقعات موضوع سخن بنانے کی اجازت دیتا ہے بلکہ وہ کہتا ہے کہ شعرا پر لازم ہے کہ انہیں اچھی طرح بنا سنوار کر بیان کریں ۔ شاعر پر یہ بھی لازم ہے کہ وہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے ۔

ارسطو کتاب‌الشعر میں محض شاعری ہی سے بحث نہیں کرتا بلکہ اس کا موضوع ۔ث پورا ادب ہے ؛ وہ شعر کہہ کر ادب مراد لیتا ہے ۔ نثر کو وہ علیحدہ اس لیے جگہ نہیں دیتا کہ اس وقت تک یونان میں نثر بہت کم لکھی گئی تھی ۔ نثر کو ایک صنف ادب کا درجہ ملے کوئی زیادہ عرصہ نہیں ہوا ۔ ارسطو نے جب کتاب‌الشعر لکھی تو اس کے سامنے صرف یونانی ادب تھا اور یونانی ادب اس زمانے میں چند گنی چنی اصناف پر مشتمل تھا جن میں حزنیہ ، طربیہ اور حماسہ بہت اہم تھیں ۔ ارسطو نے جب شاعری کا ذکر کیا تو اس کے سامنے یہی اصناف شعر تھیں ۔ اس نے انتقاد ادب کے کوئی نہ ٹوٹنے والے سخت قوانین وضع نہیں کیے بلکہ محض یہ بتانے پر اکتفا کی کہ یونانی شعرا آج تک کس طرح سے ان اصناف میں طبع آزمائی کرتے آئے ہیں اور وہ کون سے بنیادی اصول ہیں جن پر ان کی تالیفات کی تکوین ہوئی ہے ۔ ارسطو کے مستخرجہ نتائج یا اصول اگر تنگ معلوم ہوتے ہیں تو اس کی وجہ محض اس ادبی مواد اور ان ادبی تجربات کا محدود ہونا ہے جن سے ارسطو نے استنباط کیا ۔ ارسطو نے اپنی طرف سے کوئی اصول ادب پر مسلط کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اس نے ادبی فن‌پاروں کو پڑھ کر ان میں وجہ مماثلت تلاش کی ۔ اگر ارسطو

آج ہوتا تو اس کے بعض نظریات یقیناً مزید تجربے اور مشاہدے کی وجہ سے مختلف ہوتے اور اسے انہیں وقت کے ساتھ تبدیل کرنے میں کوئی بھی مضائقہ نہ ہوتا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کتاب‌الشعر ایک نا مکمل کتاب ہے۔ یوں کہہ لیجیے کہ یہ کلاس روم میں لکچر دینے کے لیے اشارات پر مشتمل ہے مگر پھر بھی مصنف کا نقطۂ نظر از اول تا آخر اتنا سلجھا ہوا ہے اور اس کے نظریات اتنے ہم آہنگ ہیں کہ آج دو ہزار برس سے زائد عرصہ گزرنے کے بعد بھی اس کی افادیت سے انکار نا ممکن ہے اور اس کے اثرات انتقاد پر ظاہر ہیں۔

زوال یونان کے زمانے میں بہت کم ادبی انتقاد پر لکھا گیا۔ ہیلیکارنیس کے ساکن ڈایونیزلیس کے رسائل میں کچھ اشارات ملتے ہیں۔ فلوسٹرائس بھی ''تخیل'' (Imagination) کے متعلق کچھ سود مند اشارات کرتا ہے اور لوکن کی کتب میں بھی کچھ کام کی باتیں مل جاتی ہیں۔[1] مگر بہ‌حیثیت مجموعی اس عہد میں انتقاد ادب کا فقدان ہے۔

رومن نقاد : زوال یونان کے بعد جو لوگ یونانی علم و فضل اور اقتدار کے وارث ہوئے وہ اہل روم ہیں، مگر رومن انتقاد ادب سے زیادہ سڑکیں بنانے کے فن میں ماہر تھے۔ وہ سیاسی طور پر یونان کے فاتح تھے مگر ذہنی طور پر یونانیوں کے غلام۔ ان کی ادبی زندگی پر یونانیوں نے بے انتہا اثر ڈالا۔ ان کا پہلا تمثیل نگار ایک یونانی غلام تھا۔ ان کے نقاد ان کو ہمیشہ یہی مشورہ دیتے رہے کہ یونانی ادبا کے کارنامے ان کے لیے نمونہ (Models) ہیں، ان کا اتباع ہر ادیب پر لازم ہے۔ ان نمونوں سے ہٹ کر کوئی نئی بات پیدا کرنا ممکن ہی نہیں ہے؛ جو کچھ کہا جا سکتا تھا کہا جا چکا ہے، جو کچھ ایجاد ہو سکتا تھا ایجاد ہو چکا ہے۔ اب صرف اتباع ہی ممکن ہے۔

سسرو (۱۰۷—۴۳ ق م) کا اثر رومن انتقاد پر بہت ہوا ہے۔ وہ ایک پڑھا لکھا سیاست دان تھا۔ ادبیات کا مطالعہ اس کے لیے فرصت کا ایک مشغلہ تھا، روایت پسندی اس کی فطرت کا جزو تھی۔ اس کا رسالہ ''دی اور تورے''

---

۱ - دیکھیے سکاٹ جیمز : The Making of Literature ، لندن ۱۹۳۰ء، باب ہفتم -

(D Oratore) لاطینی نثر کا تو ایک اعلیٰ نمونہ ہے مگر اس رسالے کے نظریات ارسطو اور دیگر متقدمین کی آرا کی تفسیر ہیں ۔

هوریس (۶۵—۸ ق م) بھی قدامت پسندی میں دوسرے رومن مصنفین ھی کی طرح متشدد ہے ۔ اس کے نزدیک موجودہ اور آئندہ کے ادبا کے لیے لازم ہے کہ وہ یونانی مصنفین کا تتبع کریں ۔ یونانی ادیبوں کی کتابیں ایک سرچشمۂ فیض ھیں ۔ شعر کا مقصد اخلاقی تعلیم اور حظ رسانی (Delight) ہے ۔ ادیب پر لازم ہے کہ وہ سخت محنت اور کاوش (Art) سے کام لے اور عرصۂ دراز تک اصلاح کرنے کے بعد ھی اپنی تخلیق کو عوام کے سامنے پیش کرے[1] ۔

کونٹلین (متوفی ۹۵ میلادی) نے انتقاد ادب کی اصطلاحات کو مرتب کیا ۔ اس نے نثر نگاری کو بھی ایک صنف ادب قرار دیا ۔ کونٹلین کے خیال میں محنت اور کاوش ادبی تخلیقات کے لازمی عنصر تھے[2] ۔ اس نے یونانی ادب کا

---

۱ ۔ ادب اور اخلاق کے باھمی تعلق پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور لکھا جائے گا ۔ یہ تو ظاھر ہے کہ ادب کی غایت یہ نہیں کہ وہ اخلاقی اقدار کی تبلیغ کرے ، نہ ادیب اصلاً مبلغ و مصلح ہے ، لیکن یہ بھی واضح ہے کہ انشا پرداز کو بداخلاقی کی تبلیغ کا بھی کوئی حق نہیں پہنچتا ۔ جن اقدار کی شکست و ریخت سے معاشرے کو ضعف پہنچتا ھو ۔ (شرط یہ ہے کہ معاشرہ صحت مندانہ ھو) وھاں انشا پرداز کو یہ حق کسی طرح نہیں بخشا جا سکتا کہ وہ معاشرے کی بنیاد یا اساس پر حملہ کرے اور انشا پردازی کے طلسم کے ذریعے بداخلاق کو خوش اخلاق بنا کر پیش کرے ۔ اخلاق اور ادب کے تعلق پر تفصیلی بحث آگے آتی ہے ۔

۲ ۔ اسی محنت یا ریاض کی طرف اشارہ کر کے وحشت کہتا ہے :

فروغ طبع خدا داد گرچہ تھا وحشت
ریاض کم نہ کیا ھم نے کسب فن کے لیے

اور اقبال کہتا ہے :

بے محنت پیہم کوئی جوھر نہیں کھلتا
روشن شرر تیشہ سے ہے خانۂ فرھاد

(باقی صفحہ ۱۱۸ پر)

لاطینی ادب سے مقابلہ کیا - لاطینی ادب اس کے خیال میں اگرچہ کم حیثیت رکھتا ہے مگر تشبیہات و استعارات ، کثرت تجربات اور قوت تحریر سے اسے یونانی ادب کے مقابلے میں لایا جا سکتا ہے -

لونجائنس (۲۱۳-۲۷۳ میلادی) کا رسالہ ''تاثیر بیان'' (پیری اپساؤس) جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے ، تاثیر بیان سے بحث کرتا ہے - تاثیر بیان (Impressiveness of Style) لونجائنس کے نزدیک زبان کی خوبی اور رفعت ، تاثیر بیان سے پیدا ہوتی ہے - تاثیر بیان انسان کے ذہن پر نہیں بلکہ جذبات پر اثر کرتی ہے - اس کا مقصد سمجھانا نہیں بلکہ ابھارنا ہے - لونجائنس کے خیال میں تاثیر بیان محض وہبی شے ہی نہیں بلکہ اس کے لیے اکتساب بھی لازمی ہے - جذبات عالیہ کو فکر کا محکوم رکھنا چاہیے - فکر کا عنصر نکال دینے سے وہ اس کشتی کی طرح بن جاتے ہیں جس کے لنگر و بادبان

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۱۷)

اس محنت اور کاوش کا مظاہرہ پہلے موزوں الفاظ کے انتخاب میں ہوتا ہے کہ معانی مقصود کی تمام دلالتیں واضح ہو جائیں ، پھر ان کی ایسی نشست اور دروبست میں جو متناسب اور موزوں ہو اور جس سے جمالیاتی دل پزیری کا شعور پیدا ہو - دل پزیری کے شعور کا ماخذ کیا ہے ، یہ ایک الجھا ہوا مسئلہ ہے جس کی تفصیل آگے آتی ہے - اقبال کے خیال میں انشا پرداز کی شخصیت کو اس سلسلے میں بہت اہمیت حاصل ہے - اس باب میں ان کے یہ شعر بہت مشہور ہیں :

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرور مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نے
جس روز دل کی رمز مغنی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

فرخی اپنے ایک قصیدے کی دل‌پزیری کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے :

با کاروان حلہ برفتم ز سیستان
با حلۂ تنیدہ ز دل بافتہ ز جان

اس شعر میں بھی کاوش اور ریاض کی اہمیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے -

غائب ہوں ۔ ایسی کشتی ظاہر ہے کہ لہروں کے تھپیڑے کھاتی ہوئی تباہ ہوجائے گی ۔ اس کے بعد وہ طرز بیان کی بعض خامیوں کی نشان دہی کرتا ہے ؛ ان کی وجوہات ، نتائج اور مثالیں دیتا ہے اور ان خامیوں سے بچنے کے طریقے بتاتا ہے ۔ تاثیر بیان کے خصائص اور منابع کا ذکر کرتا ہے جن میں سے ایک قدما کی نقل یا پیروی (Imitation) بھی ہے[1] ۔ لونجائنس کے اس رسالے کا مابعد کی نو کلاسیکی تنقید پر بہت اثر ہوا ۔ اس کے اثرات کا جائزہ اسی ضمن میں لیا جائے گا ۔

قرون مظلمہ : سقوط روم سے لے کر مسلمانوں کی تسخیر قسطنطنیہ تک کا زمانہ یورپ میں قرون مظلمہ (Dark Ages) کے نام سے مشہور ہے ۔ ۴۱۰ء سے ۱۴۵۳ء تک کے ہزار سالہ عرصے میں یورپ میں رومانوی داستانیں (Romances) تو بہت لکھی گئیں مگر ادبی تنقید پر کام نہ ہونے کے برابر ہوا ۔ اس زمانے میں اگر کسی ادبی نقاد کا نام لیا جا سکتا ہے تو محض دانتے (۱۲۶۵—۱۳۲۱ء) دی ولگاری ایلو کوینطیا یا دی ولگاری الوکیو کو عام طور پر دانتے ہی سے منسوب کیا جاتا ہے ، مگر بعض کے نزدیک یہ انتساب مشکوک ہے[2] ۔ دانتے اس کتاب میں جس مسئلے سے بحث کرتا ہے وہ یہ ہے کہ

---

۱ ۔ بالفاظ دیگر وہ ادب کی رفتار کو ایک حرکی عمل سمجھتا ہے جس میں ماضی کے عوامل حال کے کوائف کو اور مستقبل کے رخ کو متعین کرتے ہیں ۔ کلاسیکی مصنفوں کے اتباع ہی سے روایت میں تسلسل قائم رہتا ہے اور روایت کی خامیاں بھی ظاہر ہوتی ہیں ۔ جو انشا پرداز روایت سے ہٹ کر بات کرتے ہیں وہ بھی روایت کے اثر سے مصئون نہیں ہوتے ۔ ان کا انحراف بھی صحت مندانہ ہو تو ادبی روایت اسے اپنے اندر جذب کر لیتی ہے اور بتدریج نئی تحریکات قدیم روایت کا جزو بن جاتی ہیں ۔ یوں ادبی روایت کو نیا خون بھی ملتا رہتا ہے اور اس کا تسلسل بھی جاری رہتا ہے ۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ ادیب اپنے ماضی کی میراث سے باخبر رہیں اور جو کام پچھلے کر چکے ہیں اس سے پورا پورا فائدہ اٹھائیں ۔

۲ ۔ تفصیلی بحث کے لیے دیکھیے جارج سینٹری ، تاریخ انتقاد ، جلد اول لندن ۱۹۰۰ء ۔

آیا شاعر کو اطالوی زبان استعمال کرنی چاہیے یا لاطینی ۔ اطالوی اس زمانے میں عوام الناس کی زبان تھی اور لاطینی پڑھے لکھے خواص کی ۔ اطالوی زبان میں مطالب بڑی سہولت کے ساتھ بیان کیے جا سکتے تھے کہ لوگ اسے بچپن سے جانتے تھے اور سارا دن اسی میں اظہار مطالب کرتے تھے ۔ لاطینی اس کے برعکس زیادہ تر لکھنے پڑھنے کے کام آتی تھی اور یورپ اور اطالیہ کے مختلف حصوں اور صوبوں میں بطور بین الاقوامی زبان کے سمجھی جاتی تھی ۔ شعری تخلیقات میں اطالوی زبان کے استعمال کا نتیجہ یہ ہوگا کہ وہ ایک خاص ملک اور اس کے بھی ایک خاص حصے یا صوبے کے لوگوں ہی کی سمجھ میں آ سکے گی کیونکہ خود اطالیہ میں ہر صوبے کی بولی دوسرے صوبے کی بولی سے خاصی مختلف تھی ۔ دانتے کے خیال میں ذریعۂ اظہار اطالوی زبان ہی ہونا چاہیے مگر اس زبان کو تمام مخصوص صوبائی الفاظ سے پاک کر دینا چاہیے تاکہ وہ زیادہ لوگوں کی سمجھ میں آ سکے ۔ مقامی اور بازاری الفاظ سے گریز کرنا چاہیے ۔ دانتے اس کام کی مشکلات سے آگاہ تھا ، وہ زبان کی اہمیت سے بھی آگاہ تھا اور اس پر وہ بڑا زور دیتا ہے ، مگر وہ یہ بھی جانتا تھا کہ زبان محض ذریعہ ہے اظہار مطالب کا ۔ موضوع ، معانی اور مطالب اس سے بھی زیادہ اہم ہیں کہ مقصد نگارش ہیں ۔ وہ کہتا ہے کہ زبان کی حیثیت شاعر کے لیے بالکل ایسے ہی ہے جیسے سپاہی کے لیے گھوڑا ۔ اس کے نزدیک شاعری کے تین بڑے بڑے موضوع ہیں : مملکت کی حفاظت ، عشق اور خیر و خوبی[1] ، یعنی حب‌الوطنی ، عشق مجازی اور عشق حقیقی ۔

---

۱ ۔ خیر و خوبی درحقیقت ایک ہی چیز کے دو نام ہیں ؛ نکوئی حسن ہے اور حسن نکوئی ۔ فارسی میں خوبی ، نیکی اور حسن کے معانی میں استعمال ہوتا ہے ۔ چنانچہ خوب سے خوباں جمع بناتے ہیں اور اس سے مراد محبوب ہوتی ہے ۔ اس طرح کردار کی خوبی سے مراد اعمال نیک ہوتے ہیں ۔ مختصر یہ کہ عالم جسمانیات میں جو چیز حسن ہوتی ہے وہ ذہنی دنیا میں صداقت اور روحانی دنیا میں خیر بن جاتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ صوفیہ حقیقت مطلقہ کے تین رخ پہچانتے ہیں ؛ یعنی خیر مطلق ، حق مطلق اور حسن مطلق ۔ یوں بھی تثلیث کا نظریہ

(باقی صفحہ ۱۲۱ پر)

نشاۃ ثانیہ : سقوط قسطنطنیہ سے بازنطینی عیسائی مملکت کا چراغ گل ہو گیا ، مگر اس سے یورپ کو فائدہ بھی ہوا اور وہ یہ کہ یونانی اور رومن علوم و فنون کے علما نے روم سے مہاجرت اختیار کر کے یورپ میں پناہ لی اور اس طرح سے نشاۃ ثانیہ کی تحریک کی ابتدا کا باعث بنے - یورپ میں نشاۃثانیہ کی تحریک کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ اس سے قدیم یونانی اور رومن مصنفین کی کتابوں میں لوگوں کی دلچسپی بہت بڑھ گئی - یہ تحریک جس ملک میں بھی گئی وہاں کے لوگوں نے قدما کی کتابیں پڑھیں ، ان کے تراجم کیے اور ان سے بے انتہا اثر قبول کیا - یہ اثر اس زمانے کی ادبی کاوشوں میں خاص طور پر نمایاں نظر آتا ہے - تحریک نشاۃ ثانیہ ، سب سے پہلے اطالیہ میں پھیلی اور وہیں کے مصنفین سب سے زیادہ متقدمین سے متاثر ہوئے - اطالوی مصنفین کی کتابوں نے دیگر یورپی ممالک کے اہل علم کو متاثر کیا - نشاۃ ثانیہ کی وجہ سے جو دلچسپی متقدمین کی کتابوں میں پیدا ہوئی ، اس کا ایک بڑا اہم رخ یہ تھا کہ یہ دلچسپی عملاً رومن مصنفوں کی کتابوں تک ہی محدود رہی ، یونانیوں کو بہت کم پڑھا گیا - لوگ هوریس کو پڑھتے تھے اور سمجھتے تھے کہ وہ ارسطو کی آرا کا مطالعہ کر رہے ہیں - ارسطو کی کتاب الشعر ایسی ادق یونانی میں لکھی گئی تھی کہ اس کا مطالعہ اور پھر تفہیم جوئے شیر لانے کے مترادف تھی - یہ امر بھی ارسطو کے براہ راست مطالعے

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۲۰)

تمام قوموں میں مقبول رہا ہے - ہندوؤں کی صنمیات میں برمھ یعنی حقیقت مطلقہ کے تین رخ ہیں ؛ وشنو ، شیو اور برھا - یہی تین رخ مشہور تریمورتی میں نظر آتے ہیں - شیو حیات کے ولولوں کی بھی نمائندگی کرتا ہے اور اسرار مرگ کا بھی خازن ہے ؛ چنانچہ اسے کبھی لنگھم کی شکل میں پوجتے ہیں کہ علامت تخلیق ہے اور کبھی نٹ راج کہتے ہیں (ناچنے والا راجہ یا بادشاہ) رقص کی طرح زندگی بھی ایک دائرہ ہے جس میں موت اور حیات کے سرے ملے ہوئے ہیں - عیسائیوں میں بھی تین کا عدد بڑا پر اسرار ہے - عیسائیت میں هم باپ ، بیٹا اور روح القدس سے دو چار ہوتے ہیں - عجیب بات ہے کہ جب تک آئن سٹائن نے زمان مکان کا تصور پیش نہیں کیا تھا ، بعد بھی تین تھے - (ابعاد ثلاثہ) -

میں حائل رہا ۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ارسطو کا براہ راست تو مطالعہ نہیں کیا گیا مگر رومن نقادوں کی آرا کو ارسطو کی آرا سمجھ لیا گیا اور پھر رومنوں کے نظریات پر نئے حواشی چڑھائے گئے ۔ اس بناءالفساد علی الفساد کی وجہ سے بہت سی غلط چیزیں ارسطو سے منسوب کر دی گئیں ۔

اطالیہ : نشاۃ ثانیہ کے بعد یورپ میں جو ادبی انتقاد کا دور شروع ہوتا ہے ، اسے نو کلاسیکی دور کہا جاتا ہے ۔ اس دور کے ناقدین کی غالب اکثریت کے معتقدات یہ تھے : متاخرین پر لازم ہے کہ وہ قدما کی پیروی کریں ، ان کی نقل (Imitation) کریں کیونکہ جو کچھ وہ لکھ گئے ہیں اس سے بالکل علیحدہ ہو کر لکھنا ناممکن ہے ۔ ظاہر ہے کہ یہ رومن مصنفین کے اثر اور ارسطو کی رومن تفسیر کا نتیجہ تھا ۔ ادب کا مقصد محض تفریح (Pleasure) نہیں بلکہ اخلاقی درس (To Teach) دینا بھی ہے ۔ تمثیل نگاروں کو تمثیل (Drama) کی وحدت ہائے ثلاثہ (Three Unities) کو ضرور مدنظر رکھنا چاہیے کیونکہ ارسطو اور دیگر متقدمین کا یہی مسلک ہے ۔ حزنیہ اور طربیہ کو آپس میں ملانا نہیں چاہیے ۔ شعر محض وجدان[1] سے وجود میں نہیں آ جاتا بلکہ اس کے لیے بڑی محنت اور کاوش (Art) کی ضرورت ہے ۔ شاعر کو عمر بھر اپنے کلام کی جانچ پڑتال کرتے رہنا چاہیے ، اغلاط کی تصحیح کرنا چاہیے اور اسقام کو رفع کرنا چاہیے ۔ ادیبوں کو عقل و فہم سے زیادہ کام لینا چاہیے اور انھیں چاہیے کہ مسلک اعتدال اختیار کریں ۔ ''نیچر'' کی پیروی

---

۱ ۔ وجدان سے شعر کا کیا تعلق ہے ؟ اس کے مباحث بہت پیچیدہ ہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ مشرقی اسلوب انتقاد میں آورد اور آمد کا جو فرق بتایا گیا ہے وہ یہی ہے کہ آمد میں اکثر و بیشتر وجدان کارفرما ہوتا ہے ۔ اس وجدان کو بعض اوقات ورائے شاعری ایک چیز بھی کہا جاتا ہے ۔ صوفیانہ شاعری کی اصطلاح میں یہ چشم ساقی کا کرشمہ یا فریب چشم ساقی ہوتا ہے ۔ مثلاً آذری کہتا ہے :

ولے با بادۂ بعضے حریفاں فریب چشم ساقی نیز پیوست

اور عراقی کہتا ہے :

نخستیں بادہ کاندر جام کردند ز چشم مست ساقی وام کردند

اور نقل کریں ۔ ان تمام آرا کو ارسطو سے منسوب کرکے ادبی قانون بنا دیاگیا جن کا توڑنا بڑا جرم سمجھا جاتا تھا ۔ ارسطو نے جو کہا تھا کہ شعر 'نقل' ہے ، اس لفظ کی بے شمار تعریفیں کی گئیں ۔''قدما کی نقل کرنا چاہیے''۔ بعض نے اس سے ان کے اسلوب بیان کا چربہ اتارنا مراد لیا ۔ بعض کے خیال میں اس کا مطلب ان کے مضامین ازسر نو باندھنا تھا ۔ کچھ ادبا نے ان کی ھیئت کی تقلید کی ۔ کچھ لوگوں نے اخذ و ترجمہ سے کام لے کر قدما کی تحریروں کو اپنے زمانے اور ملک کے مطابق ڈھال کر پیش کرنے کو نقل سمجھا ۔ کچھ لوگ ایسے بھی تھے جنھوں نے ''زندگی کی نقل'' سے یہ مراد لی کہ ادب میں انسانی اعمال اور موجودات فطری کا بیان بغیر جذبہ اور تخیل کی آمیزش کے ہونا چاہیے ۔ غرضیکہ اس لفظ کو تو ارسطو سے لے لیا گیا مگر اس کو بڑے غلط معانی پہنائے گئے ؛ یہی حالت تمثیل کی وحدت ھاے ثلاثہ کی تھی ، یعنی وحدت مکان ، وحدت زمان اور وحدت عمل ۔ وحدت مکان سے مراد یہ تھی کہ تمثیل کی داستان اس طرح سے ترتیب دی جائے کہ مقام عمل ایک مکان ، ایک محلہ ، یا زیادہ سے زیادہ ایک شہر کے اندر ھی محدود رہے ۔ یہ نہیں ھونا چاہیے کہ تمثیل کا ایک منظر تو ایتھنز میں ھو اور دوسرا پیرس میں اور تیسرا لندن میں ۔ یہ چیز عقل (Reason) اور ''نیچر'' کے خلاف ہے اور یہ دو اصول نو کلاسیکی تنقید کے سنگ بنیاد ھیں ۔ وحدت زمان سے مراد یہ تھی کہ تمثیل کی داستان (Plot) کی مدت اسے اسٹیج پر پیش کرنے کے وقت (دو یا تین گھنٹے) سے زیادہ نہ ھونی چاہیے ۔ وہ لوگ جو تین گھنٹے کے عرصے میں ناظرین کے سامنے ایسی داستان پیش کرتے ھیں جو برسوں یا مہینوں پر محیط ھوتی ہے وہ غلطی پر ھیں ۔ اسی طرح بعض لوگ تین گھنٹے کی تمثیل میں ایک شخص کی ساری عمر پیش کر دیتے ھیں ۔ عقل انسانی یہ باور کرنے سے قاصر ہے کہ تین گھنٹے میں ایک بچہ پیدا ھو ، پروان چڑھے ، بوڑھا ھو اور پھر مر جائے ۔ وحدت عمل سے مراد یہ تھی کہ تمثیل میں صرف ایک داستان ھونی چاہیے اور ضمنی داستانوں سے بچنا چاہیے ۔ تمثیل کے ھر سین کا تعلق دوسرے سین سے ھونا لازمی ہے ۔ ارسطو صرف اس آخری وحدت کو مانتا ہے[1] اور اس

---

۱ ۔ کتاب الشعر ، باب ھشتم ، بچر ایڈیشن ، لندن ۔

پر بڑا زور دیتا ہے ۔ وہ وحدت زمان کی طرف محض اشارہ ھی کرتا ہے مگر اس کی نسبت کوئی واضح بات نہیں کرتا[1] ۔ دراصل وحدت ہائے ثلاثہ کا تصور اطالوی نقادوں کی ایجاد ہے ۔ کاستلوترو (۵۰۵ -۱۵۷۱ء) نے اپنی پوئتیکا (۱۵۷۰ء) میں اس تصور کو پیش کیا ، اس کی تشریح کی اور اسے ایک ادبی اصول قرار دیا ۔ سکالیجر (۱۵۴۰-۱۶۰۹ء) نے اپنی پوئیٹکس لبری سپتم (۱۵۶۱ء) میں ان وحدت ہائے ثلاثہ کا نام تو بالکل نہیں لیا مگر اس بات پر زور دیا ہے کہ تمثیل نگار کو زندگی کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی کرنا چاھیے ۔ یہ اسی تصور کی طرف اشارہ تھا ۔ فرانس میں ۱۵۷۲ء میں ژاں دولا تاژے نے جو تمثیل نگار بھی تھا اور نقاد بھی، اس اصول پر بہت زور دیا ۔ چنانچہ فرانس میں آئندہ آڑھائی سو برس تک کے لیے یہ ایک ادبی قانون بن گیا ۔

انگلستان : اسی زمانے میں ایک انگریز مصنف اور ملکہ الزبتھ کا درباری اطالیہ آیا اور پھر فرانس بھی گیا ۔ وہ ان ادبی نظریات سے ضرور متاثر ہوا ہوگا جو اس وقت وھاں پر رائج تھے ، اور اس نے ان کتابوں کو ضرور پڑھا ہوگا جو اس وقت بڑی اہم سمجھی جاتی تھیں ۔ چنانچہ جب وہ واپس اپنے وطن لوٹا تو اس نے انھی نظریات کو فروغ دیا جو سکالیجر ، کاستلوترو اور منتورنو اطالیہ میں پھیلا رہے تھے ۔ اس انگریز کا نام سر فلپ سڈنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶ء) تھا ۔ انگلستان میں انتقاد شعر پر سنجیدگی سے کام سولھویں صدی کے اواخر میں شروع ہوا ۔ سڈنی کا رسالہ ڈیفنس آف پویٹری (سال طباعت ۱۵۹۵ء) گوسن کے جواب میں لکھا گیا تھا ۔ گوسن نے شاعری پر کچھ اعتراضات کیے تھے ۔ سڈنی نے اس رسالے میں ان اعتراضات کا جواب دیا ہے[2] ۔ سڈنی کے خیال میں چونکہ شاعری ایک فن قدیم ہے اور جملہ اقوام و ملل نے ہمیشہ شعرا کی تکریم و تعظیم کی ہے اس لیے یہ فن بڑا اہم ہے اور عظمت کا حامل ہے ۔ ارسطو کی طرح سڈنی بھی وزن اور قافیے کی قید شعر کے لیے لازم نہیں گردانتا ۔ اس کے نزدیک ہر وہ کتاب جس میں تخیل کا عنصر کارفرما ہو وہ شاعری ہے ، خواہ وہ قرون وسطیٰ کی رومانوی داستانیں ہوں یا افلاطون کے

---

۱ ۔ کتاب مذکور ، باب پنجم ۔

۲ ۔ ''انگریزی ادبی تنقید : نشاۃ ثانیہ'' ایٹکنز ، لندن ۔

مکالمات ۔ شاعری کی عظمت کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ دیگر تمام علوم وفنون کا انحصار اس عالم یا ''نیچر'' پر ہے ، مگر شاعر اپنے تخیل کی مدد سے ایک نیا اور خوبصورت تر عالم پیدا کر دیتا ہے[1] ۔ ارسطو کی تقلید میں سڈنی بھی

---

۱ ۔ یہی وہ نظریہ ہے جسے اقبال نے اپنے دل پذیر انداز میں بہت پھیلا کر پیش کیا ہے ۔ ان کی نظر میں صناع خالق ہے اور اس اعتبار سے خالق کائنات کا ہمباز ؛ دونوں تخلیق پیہم سے زندہ رہتے ہیں ، دونوں کی حیات کا اثبات مظاہر تخلیق سے ہوتا ہے ۔ صناع یا خلاق اس ان دیکھی دنیا کی تخلیق میں کوشاں ہوتا ہے جو اسے اپنے وجود معنوی کی گہرائیوں میں جلوہ افگن نظر آتی ہے ۔ اس دنیائے نو کو خارجاً متشکل کرنے میں صناع کو جو مشکلات پیش آتی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ اپنے ذریعۂ اظہار کا پابند ہوتا ہے ۔ سنگ و خشت ، حرف و صوت صناع کی تخلیقی کاوشوں میں مزاحم ہوتے ہیں ۔ وہ جبر و قہر وسیلۂ اظہار کی مزاحمتوں کو رفع کرتا ہے ۔ شاعر ہو تو الفاظ کے سینے میں نئی روح پھونکتا ہے ، سنگ تراش ہو تو خارا شکنی کرتا ہے اور دل سنگ سے فن کی جوئے شیر نکالتا ہے ، مصور ہو تو محدود رنگوں کے امتزاج اور اس کی لہروں کے سلسلے سے اور خطوط کی نوک پلک سے کام لے کر اس دنیا کی تصویریں دکھاتا ہے جو ابھی تک موجود فی الخارج نہیں ہے ۔ اس اعتبار سے صناع انسانیت کے بلند ترین مقام تک پہنچتا ہے کہ تسخیر کائنات کا فریضہ سر انجام دیتا ہے ۔ فطرت صناع کی ہمدرد نہیں بلکہ اس کی راہ کی مزاحمت ہے ۔ ان تمام نکات کی تشریح اقبال نے مختلف اشعار میں کی ہے ۔ مثلاً :

گفتند جہان ما آیا بتو می سازد
گفتم کہ نمی سازد ، گفتند کہ برہم زن

دلبری با قاہری پیغمبری ست دلبری بے قاہری جادو گری ست

عشق مرداں پاک و رنگیں چوں بہشت
می کشاید نغمہ ہا از سنگ و خشت

اس کی تفصیل آگے آتی ہے ۔

شعر کو نقل قرار دیتا ہے ۔ اس کا مقصد اس کے نزدیک اخلاق تربیت اور تفریح ہے ۔ ارسطو نے تو شاعری کو تاریخ کی نسبت فلسفے سے زیادہ قریب بتایا تھا مگر سڈنی کے خیال میں شاعری ، فلسفے ، قانون ، طبیعیات ہر علم و فن سے بالاتر ہے ۔ ان سب علوم کا مقصد انسانی زندگی کی فلاح ہے ، لوگوں کی اخلاق تربیت ہے ۔ مگر شاعری یہ کام ان سب علوم سے بہتر طریقے پر سرانجام دے سکتی ہے ۔ شاعری کے خلاف چار بڑے بڑے الزام لگائے جاتے ہیں :
(۱) شاعری کرنے کی نسبت اور بہت سے کام ایسے ہیں جو زیادہ سودمند ہیں اس لیے شاعری محض تضیع اوقات ہے ۔ (۲) شاعر مفتری اور کذاب ہوتے ہیں (۳) شاعری سفلی جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے اور افراد و ملل کو کمزور کر دیتی ہے[1] ۔ (۴) اور سب سے آخر میں یہ کہ افلاطون نے اپنی ریاست سے شعرا کو خارج کر دیا ہے ۔ پہلے اعتراض کا جواب سڈنی یہ دیتا ہے کہ شاعری اخلاق سبق سکھاتی ہے ، نیک اعمال کرنے پر اکساتی ہے ، تو اس سے بہتر اور کون سا فن ہو سکتا ہے ۔ دوسرے اعتراض کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ شاعر کسی چیز کو حقیقت کے طور پر بیان نہیں کرتا ، نہ وہ کسی چیز کی تصدیق ہی کرتا ہے ۔ وہ تو محض ایک فرضی واقعہ پیش کرتا ہے اس لیے اسے کذاب نہیں کہا جا سکتا ۔ تیسرے اعتراض کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ دنیا بھر کی ساری شاعری سفلی جذبات کو نہیں ابھارتی ۔ اگر کسی خاص شاعر کی شاعری ایسا کرتی ہے تو وہ خاص شاعر مورد الزام ہو سکتا ہے ، نہ کہ فن شعر بنفسہ ۔ شاعری نہ افراد کو کمزور اور بزدل بناتی ہے اور نہ ملل کو ۔ وہ سکندر رومی کی مثال دیتا ہے جو اپنے ہمراہ لشکر کشی کے وقت ہومر کی نظمیں اٹھائے پھرتا تھا ۔ آخری اعتراض کا جواب یہ ہے کہ افلاطون کے زمانے میں شعرا اور فلاسفہ کے مابین تنازعہ برپا تھا ۔ افلاطون فلسفی تھا اس لیے وہ شعرا کو پسند نہیں کرتا تھا ۔ پھر یہ ہے کہ افلاطون بھی فن شاعری کی مذمت نہیں کرتا بلکہ چند چھوٹے شعرا کی مذمت کرتا ہے جو اس

---

۱ ۔ اس سلسلے میں حالی کے افکار بھی مطالعے کے سزاوار ہیں ۔ اقبال نے بھی اس شاعری کی مذمت کی ہے جو افراد کے حوصلے پست کرنے کا باعث ہو یا اجتماعی فساد پیدا کرے ۔

کے زمانے کے نوجوانوں کے اخلاق پر برا اثر ڈال رہے تھے اور دیوتاؤں کے متعلق جھوٹے قصے لکھتے تھے ۔

اس کے بعد سڈنی انگلستان میں فن شعر گوئی کی حالت سے بحث کرتا ہے ۔ اپنے معاصر شعرا میں سے سوا۔ سپنسر کے کسی اور کا کلام معیاری دکھائی نہیں دیتا ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ معاصر انگریز شعرا محنت سے جی چراتے ہیں ۔ شعر کے لیے تین لازمی چیزوں کی ضرورت ہے : محنت ، نقل اور تجربہ ۔ سڈنی کو اپنے زمانے کے تمثیل نگاروں سے بھی بڑی شکایت تھی ۔ وہ وحدت ہائے ثلاثہ کو نظرانداز کر دیتے تھے ۔ دوسرے یہ کہ وہ طربیہ اور حزنیہ عناصر کو بھونڈے طریقے سے ملا دیتے تھے ۔ ان دو چیزوں سے سڈنی بڑی تفصیلی بحث کرتا ہے اور آخر میں وہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ انگریزی زبان ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کی جا سکتی ہے اور جن لوگوں کو اعتراض ہے کہ اس کی کوئی منظم صرف و نحو نہیں ہے ، وہ غلطی پر ہیں ۔

الزبتھ کے دور کے انتقادی نظریات اور فنی تخلیقات میں قطبین کی سی ضد پائی جاتی ہے ۔ ایسے معلوم ہوتا ہے جیسے اس دور میں نقادوں کا کام نظریات بنانا تھا اور تمثیل نگاروں کا کام ان کو غلط ثابت کرنا تھا ۔ شیکسپیئر ، مارلو ، بیومونٹ ، فیلچر سبھی نے وحدت ہائے ثلاثہ کو خیرباد کہا ، طربیہ اور حزنیہ عناصر کو خلط ملط کیا اور اس بات کی کوئی پروا نہیں کی کہ سڈنی کے اس بارے میں کیا خیالات ہیں یا ارسطو نے کیا کہا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرائڈن (۱۶۳۱—۱۷۰۰ء) نے جب تمثیلی شاعری پر اپنا رسالہ قلم‌بند کیا[1] تو اسے الزبتھ کے دور کے ادب اور اس زمانے کے تنقیدی اصولوں میں مفاہمت پیدا کرنے میں خاصی دقت پیش آئی ۔ اطالوی نقادوں کا دور گزرے ایک صدی گزر چکی تھی ۔ لوگ اب یونانی مآخذ کا مطالعہ بھی کر رہے تھے اور انہیں بہت سے نوکلاسیکی اصولوں کا کوئی جواز نظر نہیں آتا تھا ۔ یہ بحث بھی چھڑی ہوئی تھی کہ آیا قدما عظیم المرتبت ہیں یا متاخرین ان سے بازی لے گئے ہیں ۔ بعض نقاد تو اپنی نوکلاسیکیت میں اس

---

۱ - تمثیلی شاعری یا Our Dramatic Poetry (۱۶۶۸ء) ۔

قدر آگے بڑھ گئے تھے کہ یونانی مصنفوں کی بعض کتابوں کو بھی کم رتبہ سمجھنے لگے تھے کہ ان میں وحدت ہائے ثلاثہ کا فقدان تھا یا وہ نو کلاسیکی اصولوں پر پوری نہیں اترتی تھیں ۔ ڈرائڈن ان تمام مسائل سے تعرض کرتا ہے : وہ تمثیل کی تعریف یوں کرتا ہے : ''یہ فطرت انسانی کی درست اور صحیح تصویر ہے جس میں انسانی جذبات و خیالات کو اور گردش روزگار کے اثرات کو پیش کیا جاتا ہے ۔ اس کا مقصد لوگوں کو تفریح بہم پہنچانا بھی ہے اور اخلاق سبق دینا بھی[۱]''۔ فطرت یہاں ''نیچر'' کا ترجمہ ہے۔ تصویر در اصل نقل کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے ۔ تمثیل کا (یا ادب کا) مقصد جو ارسطو ، رومن ناقدین ، سڈنی اور دیگر نو کلاسیکی نقادوں نے پیش کیا ہے ، وہی ڈرائڈن نے اپنا لیا ہے ۔ اس میں تفریح بھی آ جاتی ہے اور اخلاق درس بھی ۔ ڈرائڈن ان چند نو کلاسیکی نقادوں میں سے ہے جو متقدمین کی کورانہ تقلید نہیں کرتے تھے ۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جہاں کہیں کوئی غلط نظریہ متقدمین کی تحریروں میں پاتا ہے اس کی تردید کر دیتا ہے ۔ ''اگر ارسطو نے ہمارے حزنیے پڑھے ہوتے تو اس کی آرا مختلف ہوتیں'' ، وہ ایک جگہ پر لکھتا ہے اور نو کلاسیکی دور میں یہ صرف ڈرائڈن ہی لکھ سکتا تھا ۔ ڈرائڈن قدما کی عزت کرتا ہے مگر اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ متاخرین کی تخلیقات کی عظمت کا قائل بھی ہے ۔ وہ جانتا ہے کہ ارسطو صرف ایک وحدت کو مانتا ہے اور اسی وحدت عمل پر ڈرائڈن بھی زور دیتا ہے ۔ مگر وہ طربیہ اور حزنیہ عناصر کے ملاپ کی اجازت دیتا ہے اور ضمنی داستانوں پر بھی اسے کچھ اعتراض نہیں ، اگر وہ اصلی داستان کے بیان میں مخل نہ ہوں۔ وہ مانتا ہے کہ فرانسیسی تمثیلوں میں بعض ایسی خصوصیات ہیں جو انگریزی تمثیلات میں نہیں ملتیں ۔ مگر اس کے خیال میں ہر قوم کے اپنے اپنے معیار ہوتے ہیں ۔ ڈرائڈن کے اسی قسم کے نظریات سے بعد میں رومانوی تحریک کو مدد ملی ۔ تائن اور کروچے نے بعد میں بہ تصریح و توضیح یہ لکھا کہ ہر مصنف اور ہر کتاب اپنا معیار خود مقرر کرتے ہیں ۔ کوئی خارجی قانون یا اصول ہمیشہ کے لیے مصنف پر نافذ نہیں کیا جا سکتا ۔ انگریزی

---

۱ ۔ کتاب مذکور ۔

تمثیل نگار بھی بعض ایسی خصوصیتیں رکھتے ھیں جو فرانسیسی ادب میں نہیں پائی جاتیں ۔ وحدت ھائے ثلاثہ میں دو وحدتیں تمثیل نگار کی ضروریات کے تابع ہوتی ھیں ۔

ڈرائڈن کا نو کلاسیکی تنقید پر بڑا گہرا اثر ھوا ۔ وہ تمثیلی شاعری میں قافیے کی اھمیت پر زور دیتا ھے ۔ یہی وجہ ھے کہ وہ صنف سخن جسے انگریزی میں ھیروئک کپلٹ (Heroic Couplet) کہتے ھیں ، نو کلاسیکی دور کی ایک خصوصیت بن گیا ۔ نو کلاسیکی انتقاد میں لفظ ''نیچر'' کی ترویج و اشاعت کا باعث بھی ڈرائڈن ھوا ۔ ڈرائڈن کے خیال میں ادب کو ''نیچر'' کی نقل کرنا چاھیے ۔ وہ ادبی کاوشوں کی کامیابی یا ناکامی کے لیے انتقادی اصولوں کا قائل نہیں ۔ کسی ادبی کاوش کی کامیابی یا ناکامی کا معیار پڑھنے والے یا قاری کی اثر پزیری کی نوعیت پر منحصر ھے ۔

ڈرائڈن ھی کی تحریروں کے اثر سے دیگر فنون لطیفہ کے انتقاد نے انگریزی ادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ ایک اھم فن کی حیثیت اختیار کی ۔ چنانچہ ھم دیکھتے ھیں کہ ڈرائڈن کے بعد انگریزی میں انتقاد کا ایک طوفان سا آ جاتا ھے اور حالت یہ ھو جاتی ھے کہ کوئی بھی ایسا اھم شاعر ، تمثیل نگار ، ناول نویس حتیٰ کہ فلسفی ، مورخ اور عالم باقی نہیں رہ جاتا جس نے مضامین ، مقالات ، وقائع نویسی ، مکالمات وغیرہ کی صورت میں ادب یا فنون لطیفہ کی کسی شاخ یا کسی ادیب پر کچھ نہ کچھ لکھا نہ ھو ۔ ڈرائڈن کے تمثیلی شاعری پر ایک مضمون (۱۶۶۸ء) کے بعد جو اھم کتابیں شائع ھوئیں ان میں سے کچھ یہ تھیں : ارل آف ملگریو کی ''شاعری پر ایک مضمون'' (۱۶۸۲ء) ، رائمر کی ''گزشتہ دور کے حزنیے'' (۱۶۷۸ء) ، جون ڈینس کی '' شاعری میں انتقاد کے اصول '' (۱۷۰۴ء) ، جوناتھان رچرڈسن کی ''نظریۂ مصوری پر ایک رسالہ'' (۱۷۱۵ء)، چارلس گلڈن کی ''شاعری کا مکمل فن'' ، رچرڈ ھرڈ کے ھوریس پر حواشی مع چند مضامین کے (۱۷۴۹-۱۷۵۷ء)، جیمس ھیرس کی ''تین مقالات'' (۱۷۴۴ء)، ایڈورڈ ینگ کی ''تخلیقی تحریرات پر چند مضامین'' ٹامس بلیکویل کی ''ھومر کی حیات اور تصانیف کی تحقیق'' (۱۷۳۵ء) ، جوزف وارڈن کی ''پوپ کے ملکۂ شاعری اور تصانیف پر ایک مقالہ'' (۱۷۵۶ء) ، سر جوشوا رینالڈز کے مصوری پر

خطبات (۱۷۹۰ء) ، پرسیول سٹاکڈیل کی ''فن شاعری، اس کی حقیقت اور قوانین کی تحقیق'' (۱۷۷۸ء) ، دانیال ویب کی ''شاعری اور موسیقی کے ربط باهمی پر چند اشارات'' (۱۷۶۹ء) ، جیمز بیٹی کی 'شاعری اور موسیقی پر مضامین' (۱۷۷۶ء) ٹامس ڈائننگ کی نقل شاعری اور نقل موسیقی پر دو مقالات (۱۷۸۹ء) ، فرانسس هیچیسن کی ''همارے تصورات حسن و خیر کی بنیادوں کے متعلق تحقیق'' (۱۷۲۵ء) ، ولیم هوگرتھ کی ''تجزیۂ حسن'' اور هیوم کا ''حزنیه پر مقاله'' (۱۷۵۷ء) ۔

ڈرائڈن کے بعد پوپ کا مقام ہے مگر پیشتر اس کے کہ پوپ کے نظریات سے بحث کی جائے ، آئیے دیکھیں کہ اس وقت یورپ کے دوسرے ملکوں میں ادبی انتقاد کی کیا صورت تھی ۔

فرانس میں اس دور میں دو نقاد سب سے پیش پیش تھے ۔ کورنے (۱۶۲۵—۱۷۰۹ء) کی تین مقالات ۱۶۶۰ء میں شائع هوئی تھی ۔ اس کتاب میں اس نے انھی نظریات کا اظہار کیا تھا جو آٹھ سال بعد ڈرائڈن کی تمثیلی شاعری پر ایک مقالے میں همیں ملتے هیں ۔ کورنے بھی وحدت هاے ثلاثه کے سلسلے میں نرمی سے کام لیتا تھا ۔

یورپ میں سترھویں صدی کا مشہور ترین نقاد بوالو (۱۶۳۶—۱۷۱۱ء) تھا ۔ اس کے نظریات کا اثر تمام یورپ میں محسوس کیا گیا ۔ بوالو نے کوئی نئی بات نہیں کی بلکہ زیادہ تر هوریس هی کے نظریات کی تعبیر و اشاعت میں حصہ لیا ۔ بوالو کی ''فن شاعری'' (۱۶۷۴ء) چار حصوں میں منقسم ہے ؛ پہلے حصے میں وہ یہ بتاتا ہے کہ شاعری کا ملکہ وهبی هوتا ہے مگر شاعر کو محنت ، کاوش ، ریاض اور فکر و تدبر سے مفر نہیں ۔ دوسرے حصے میں وہ شاعری کی مختلف اقسام کا ذکر کرتا ہے اور ان کی تعریف پیش کرتا ہے ۔ تیسرا حصہ حزنیه ، طربیه اور حماسه کی تعریف پر مشتمل ہے ۔ چوتھا حصہ بیش تر اخلاقیات سے متعلق ہے ۔ اس کا دعویٰ ہے کہ جو شخص بداخلاق ہے وہ ایک مکمل اور عظیم المرتبت شاعر نہیں بن سکتا[1] ۔ شاعر کا

---

۱ - پیٹرسن: فرانسیسی نظریۂ شعر کی تین صدیاں ، یونیورسٹی آف میکیگن پریس ، ۱۹۳۵ء ، باب شانزدهم ۔

مقصد قاری کو تفریح پہنچانا تو ہے ہی مگر اس کے ساتھ لازم ہے کہ وہ کوئی مفید کام بھی سر انجام دے ۔ شاعر کو کوئی اخلاق سبق دینا چاہیے۔

پوپ (۱۶۸۸—۱۷۴۴ء) کا فن تنقید پر مقالہ ۱۷۱۱ء میں شائع ہوتا ہے ۔ اس میں جو خیالات پوپ نے ظاہر کیے تھے وہ وہی تھے جو اس سے پہلے نو کلاسیکی نقاد ظاہر کرتے چلے آئے تھے ۔ شاعری نقل ہے ، قدما سے غلطی کا امکان نہیں ، اس لیے ان کی پیروی کرنی چاہیے ۔ شاعر کو ''نیچر'' کی پیروی کرنا چاہیے وغیرہ ۔

ڈرائڈن کے بعد جس شخص کو نو کلاسیکی نقادوں میں شہرت حاصل ہوئی وہ ڈاکٹر سیموئیل جانسن (۱۷۰۹—۱۷۸۴ء) ہے ۔ جانسن کا شیکسپیئر پر مقالہ ۱۷۵۶ء میں شائع ہوا ۔ یہ مقالہ بوجوہ بڑی اہمیت رکھتا ہے ۔ جانسن نو کلاسیکی نقاد ہے ۔ وہ شیکسپیئر کی اس لیے مذمت کرتا ہے کہ شیکسپیئر کی تمثیل میں کسی اخلاقی روش کا سراغ نہیں ملتا ۔ ہر ادیب کا فرض ہے کہ وہ انسانیت کی فلاح کے لیے کوشاں رہے اور لوگوں کو اخلاقیات کا درس دے ، مگر جو لوگ شیکسپیئر کی اس لیے مخالفت کرتے ہیں کہ اس نے وحدت ہائے ثلاثہ کے اصول کی پیروی نہیں کی ، جانسن ان سے اختلاف رائے کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کے خیال میں سوائے وحدت عمل کے (جس کی شیکسپیئر ہمیشہ پیروی کرتا ہے) باقی دونوں وحدتیں بے کار اور عام طور پر ضرر رساں ہیں ۔ شیکسپیئر کی تمثیلیں ''آئینۂ حیات'' ہیں ۔ اس کے کردار جیتے جاگتے ، روزمرہ کے انسان ہیں ۔ اگر وہ حزنیہ اور طربیہ کے عناصر کو مختلط کر دیتا ہے تو بھی اسے مورد اعتراض نہیں بنایا جا سکتا کہ روز مرہ کی زندگی میں ہمیں یہ دونوں پہلو بہ پہلو نظر آتے ہیں ۔ شیکسپیئر کی تمثیلوں میں بعض ایسے عناصر ہیں جو مسلمہ انتقادی اصولوں سے ٹکراتے ہیں لیکن اگر کوئی چیز انتقادی اصولوں کے خلاف ہو مگر عقل انسانی اور روزمرہ کے مشاہدے کے مطابق ہو تو انتقادی اصولوں کی پروا نہیں کی جاتی ۔ ارسطو کی طرح جانسن بھی زبان کو تین قسموں میں تقسیم کرتا ہے ؛ خواص کی زبان ، عوام کی زبان (جو تیزی کے ساتھ بدلتی ہے) اور وہ زبان جس میں دونوں کے عناصر موجود ہوتے ہیں ۔ یہ تیسری قسم جانسن کے نزدیک بڑی دیر پا ہوتی ہے اور اسی میں شاعر کو اپنی تخلیقات پیش کرنا چاہئیں ۔

رومانوی تحریک : اس سے پیشتر بتایا جا چکا ہے کہ کلاسیکیت (یا نو کلاسیکیت) کیا ہے ۔ یہ بات بھی واضح ہو گئی ہوگی کہ بعض نو کلاسیکی مصنفین کی تصنیفات میں بھی کئی ایسے خیالات مل جاتے ہیں جو کلاسیکیت کی تحریک کی روح کے منافی ہیں ۔ در اصل یہ نہیں کہا جا سکتا کہ کوئی خاص دور خالصتاً کلاسیکی یا نو کلاسیکی دور ہے اور کوئی دوسرا دور خالصتاً رومانوی دور ہے ۔ جب کوئی شاعر لکھنے بیٹھتا ہے تو وہ یہ کبھی نہیں سوچتا کہ وہ رومانوی انداز میں شعر کہے گا یا کلاسیکی اسلوب میں شعر کہے گا ۔ نو کلاسیکی دور میں رومانوی خیالات صرف ڈرائڈن اور جانسن ہی کی تحریرات میں نہیں ملتے بلکہ اور بھی بہت سے مصنفین ہیں جن کی کتابوں میں رومانویت کے جرثرمے موجود ہیں ۔ وحدت ہائے ثلاثہ کا تصور ایسا کڑا قانون تھا جسے تمثیل نگاروں نے بار بار توڑا ہے ، حتیٰ کہ بعض وہ لوگ بھی جو اصولی طور پر وحدت ہائے ثلاثہ کے قائل تھے ، جب تمثیل لکھنے لگے تو انہیں اس قانون سے روگردانی کرنی ہی پڑی ۔ کچھ دوسرے تمثیل نگاروں نے تو ببانگ دھل نو کلاسیکی حریفوں کی مخالفت کے باوجود گویا دیدہ و دانستہ وحدت ہائے ثلاثہ کے اصول کو تہس نہس کرکے رکھ دیا ۔ انہی میں سے ایک ہسپانوی تمثیل نگار لوپے دی ویگا (۱۵۶۲ء—۱۶۳۵ء) تھا ، جس نے ۱۶۰۹ء میں لکھا : ''جب مجھے کوئی طربیہ لکھنا ہوتا ہے تو میں ان اصولوں کو چھ تالوں میں بند کر کے رکھ دیتا ہوں . . . . اور اس قانون کے مطابق لکھتا ہوں جسے ان مصنفوں نے وضع کیا ہے جو محض سامعین کی تعریف اور داد کے خواہاں تھے ۔ اسی طرح مولیئر (۱۶۲۲ء—۱۶۷۳ء) نے ۱۶۶۳ء میں نو کلاسیکی نقادوں سے پوچھا کہ '' کیا سب اصولوں سے اہم اصول قارئین (یا سامعین) کو خوش کرنا نہیں ہے ؟'' اسی مصنف کی ایک تمثیل ''مدرسہ زناں'' (۱۶۶۳ء) میں ایک کردار کہتا ہے ''جہاں تک میرا تعلق ہے میں تو تمثیل میں یہ دیکھتا ہوں کہ بات دل کو لگتی ہے یا نہیں ۔ اور جب تمثیل سے مجھے مسرت حاصل ہوتی ہے تو پھر میں یہ کبھی نہیں سوچتا کہ میں نے خوش ہو کر کسی غلطی کا تو ارتکاب نہیں کر لیا یا یہ کہ ارسطو کے قوانین کے مطابق مجھے ہنسنا بھی چاہیے تھا کہ نہیں ۔''

انگریزی زبان میں رومانٹک یا رومانوی کا کلمہ پہلی بار بظاہر ایچ ۔ مور

نے اپنی کتاب "ابدیت روح" (۱۶۵۹ء) میں استعمال کیا ۔ سترھویں صدی میں اس لفظ کو ان خصوصیات کے اظہار کے لیے استعمال کیا جاتا تھا جو رومانوی قصوں (Romances) کی ھیئت یا مواد سے متعلق تھیں[1]۔ مثلاً تخیل کی پرواز، غیر حقیقی واقعات وغیرہ۔ کبھی اس سے مراد غیر حقیقی اور "افسانوی" بھی ھوتا تھا ۔ ڈرائڈن ، جانسن اور دیگر نو کلاسیکی نقاد اسے غیر مستحسن خصوصیات کے اظہار کے لیے استعمال کرتے ھیں ۔ انگلستان سے یہ لفظ فرانس گیا جہاں بظاھر یہ پہلی بار ۱۶۷۵ء میں استعمال ھوا ۔ پھر وھاں یہ بڑا مقبول ھو گیا اور اسے فرانسیسی اکادمی نے اپنی فرانسیسی لغت (۱۷۷۸ء) میں بھی جگہ دی اور اس کے معانی یہ قرار دیے "رومانتک : ان ادیبوں کے لیے استعمال کیا جاتا ھے جو کلاسیکی مصنفوں کے وضع کردہ قوانین نگارش اور اسلوب نگارش سے ھٹ کر لکھتے ھیں ۔" یہ بالکل نئے معنی تھے اور یہ نئے معنی دراصل فرانس میں المانیہ سے درآمد ھوئے تھے ۔

المانیہ میں جب یہ لفظ پہلی مرتبہ گیا ھے تو اس سے پہلے ان کی زبان میں ایک لفظ 'رومانٹش' موجود تھا جسے اجاڑ ، بیابان اور وحشت‌ناک مقامات کے بیان کے لیے استعمال کرتے تھے ۔ بعد میں اس نئے لفظ رومانٹک کو نئی اصناف سخن کے لیے انھیں پرانی اصناف سے جدا کرنے کی غرض کے لیے استعمال کرنا پڑا ۔ پھر جدید ادبا کو رومانٹک (رومانوی) کا نام دیا گیا ۔ شیگل گھرانے کے نقادوں نے نیز گوئٹے (۱۷۴۹—۱۸۳۲ء) اور شلر (۱۷۵۹—۱۸۰۵ء) نے اس فرق کو مقبول بنایا اور پھر یہ لفظ انگلستان پہنچا ۔ لندن کے کوارٹرلی ریویو نے ۱۸۱۴ء میں ایک مقالہ شائع کیا جس میں بتایا گیا تھا کہ آج کل المانیہ میں ایک بحث چھڑی ھوئی ھے اور مسئلہ زیر بحث یہ ھے کہ آیا قدما زیادہ بلند ادب تخلیق کر چکے ھیں یا جدید ادیب (رومانٹک) ان پر تفوق رکھتے ھیں ؟ بائرن (۱۷۸۸—۱۸۲۴ء) نے ۱۸۱۷ء میں انگلستان کو خیر باد کہا ۔ وہ اپنے ایک مکتوب میں مکتوب الیہ کو لکھتا ھے کہ یہ دو الفاظ (قدما اور متاخرین) اس نئی اصطلاح (رومانوی) کے ساتھ انگلستان میں تا حال استعمال نہیں کیے جاتے ۔ لفظ رومانوی کے نئے معانی انگلستان غالباً ۱۸۱۶ء اور ۱۸۶۰ء

---

۱ ۔ آکسفور ، انگریزڈی لغت ۔

کے درمیان پہنچے اور مقبول ہوگئے ۔ چنانچہ تھوڑے ہی عرصے بعد والٹر پیٹر (۳۴۔۱۸۹۴ء) نے کہا کہ ''رومانوی مزاج کی تکوین حسن میں وحشت کے عنصر سے ہوئی ہے ۔'' (نو کلاسیکی نقاد حسن میں ربط و ضبط کے عنصر پر زور دیتے تھے) ۔ انگلستان میں رومانویت کی تحریک کی بڑی بڑی خصوصیات یہ تھیں : (۱) جذباتیت (شیلے) ، (۲) مناظر فطرت سے دلچسپی (ورڈز ورتھ) ، (۳) ماضی اور خصوصاً قرون وسطیٰ میں دلچسپی (قوطی یا گاتھک ناول نیز سکاٹ) (۴) تصوف (بلیک) ، (۵) انفرادیت پسندی (بائرن) ، (۶) نو کلاسیکی رجحانات اور ہر طرح کے قوانین سے بغاوت، (۷) دیہاتی زندگی سے دلچسپی (گولڈ سمتھ) ، (۸) مناظر فطرت میں غیر منظم، عجیب و غریب اور وحشی عناصر سے دلچسپی (۹) تخیل کی مکمل آزادی جو بعض اوقات بے راہ روی بن جاتی ہے ، (۱۰) ان کوائف اور مظاہر سے لگاؤ جو فطرت سے قریب تر ہیں ، اس سے قطع نظر کہ ان میں شائستگی کا عنصر موجود ہے کہ نہیں (۱۱) انسانی حقوق کے حصول کے لیے جد و جہد کا جذبہ (برنز ۔ بائرن)، (۱۲) حیوانات کی زندگی سے دلچسپی (کوپر)، (۱۳) جذباتی المیت (کیٹس ۔ شیلے) ، (۱۴) ناول نویسی میں جذبات نگاری (رچرڈسن) ۔ اس کے علاوہ ہیئت کے لحاظ سے بھی رومانوی تحریک کی بہت خصوصیات ہیں مگر ان کا یہاں پر تذکرہ بے محل ہوگا ۔

رومانوی عناصر کو فروغ دراصل اٹھارھویں صدی کے نصف آخر ہی میں حاصل ہو چکا تھا مگر ان چیزوں نے ابھی تک ایک منظم تحریک کی صورت اختیار نہیں کی تھی ۔ اس صدی کے وسط تک نہ تو اس تحریک کا کوئی قائد تھا ، نہ کوئی نظریۂ فن اور نہ ہی کوئی خاص رخ متعین تھا ۔ ورڈز ورتھ (۱۷۷۰۔۱۸۵۰ء) کے لریکل بیلڈز (Lyrical Ballads) کے دیباچے (۱۷۹۷ء) کو رومانویت کا منشور کہا جاتا ہے ۔ اس دیباچے نے رومانویت کے نظریۂ فن کا تعین کردیا اور رومانویت کی ایک سمت معین کر دی مگر رومانویت کے اس منشور میں بھی بعض ایسے خیالات مل جاتے ہیں جو نو کلاسیکی ہیں ۔ ورڈزورتھ کی ہر نظم اس کے اپنے الفاظ میں ایک قابل قدر مقصد رکھتی ہے ، یعنی یہ مقصدیت ایک نو کلاسیکی تصور ہے؛ اسی طرح یہ خیال بھی کہ شعر کا مقصد نقل ہے ، نو کلاسیکی ہے ۔ ورڈزورتھ کے خیال میں احساسات و خیالات کو ایسی زبان میں بیان کرنا چاہیے جو روزمرہ کے استعمال میں ہو ۔ یہ زبان اگرچہ عامۃالناس

ہی کی زبان پر مبنی ہوتی ہے لیکن شاعر یا تخلیقی فن کار انتخاب الفاظ سے یوں کام لیتا ہے کہ تخلیقی زبان عامۃ الناس کی زبان سے کسی قدر مختلف ہو جاتی ہے۔ شعر اور نثر میں سوائے اس کے کوئی فرق نہیں کہ مقدم الذکر موزوں ہوتا ہے، یعنی ایک منظم آہنگ کا پابند ہوتا ہے[1]۔ ایک اعلیٰ نثری نمونے میں اور ایک اعلیٰ شعری نمونے میں زبان و بیان کا کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا۔ شعری زبان میں البتہ سوقیانہ پن سے گریز کیا جاتا ہے[2]۔ جن واقعات کو اور

۱۔ مشرقی اسلوب انتقاد میں بھی وزن شعر کی شرط لازم ہے۔ اگرچہ یہ ضروری نہیں کہ جو کلام موزوں ہے وہ شعر ہو لیکن یہ ضروری ہے کہ شعر جب پایا جائے تو وزن کے سانچے میں ڈھلا ہوا پایا جائے۔ ظاہر ہے کہ وزن با اصول اور منظم آہنگ کا نام ہے ورنہ نثر میں بھی وزن موجود ہوتا ہے اور نثر کی بہت سی ایسی قسمیں بیان کی گئی ہیں جن میں غیر منظم آہنگ کسی نہ کسی طرح ملتا ہے۔ اس سلسلے میں وزن حقیقی اور وزن غیر حقیقی میں امتیاز کرنا بھی بہت ضروری ہے۔ مولانا عبدالرحمان نے 'مرأۃالشعر' میں شعر اور وزن سے بہت مفصل بحث کی ہے۔ اس سلسلے میں اس بحث کا مطالعہ بہت سود مند ہوگا۔

۲۔ ابتذال یوں بھی سزاوار مذمت ہے لیکن مشرقی اسلوب انتقاد نے غزل کے سلسلے میں خاص طور پر ابتذال سے احتراز کا مشورہ دیا ہے۔ ابتذال یا معانی ناشائستہ سے شمس قیس رازی نے 'المعجم' میں نقد شعر کے سلسلے میں نہایت دلکش بحث کی ہے اور صاحب 'شعرالهند' نے صنف غزل سے انتقاد میں 'کتاب العمدہ' کے بعض مباحث سے تعرض کیا ہے۔ بہر حال یہ مسلم ہے کہ مشرقی اسلوب انتقاد شعر میں ابتذال کو اور معانی ناشائستہ کو سخت مذموم گردانتا ہے اور شمس قیس تو اس سلسلے میں نظم کی بھی تخصیص نہیں کرتا بلکہ نثر میں بھی ناشائستگی کو قابل ملامت قرار دیتا ہے، ابتذال معانی۔

ناشائستہ اور فحاشی کے تعین کا انحصار قوم کے اجتماعی مزاج کی شائستگی پر ہوتا ہے کہ انفرادی ذوق سلیم اجتماعی تربیت کا تابع ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب میں فحش کیا ہے اور کیا نہیں ہے کے متعلق نظریات میں تغیر و تبدل

(باقی صفحہ ۱۳۶ پر)

حوادث کو لریکل بیلڈز میں شعر کا موضوع بنایا گیا ہے، وہ روزمرہ کی زندگی سے لیے گئے ہیں۔ ان پر تخیل کا رنگ اس طرح سے چڑھایا گیا ہے کہ روزمرہ کی چیزیں ایک نئے طور پر جلوہ گر نظر آتی ہیں۔ نو کلاسیکی روایت کے برخلاف پریوں اور دیووں کے قصے سنانے کی بجائے دیہاتی لڑکیوں اور گنواروں کے کھرے جذبات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ نام نہاد 'شعری زبان' (Poetic Diction) سے گریز کیا گیا ہے۔ افکار مجرد (Abstract ideas) کے تشخص (Personification) سے کہ نو کلاسیکی شاعری کی خصوصیت تھی، گریز کیا گیا ہے۔ شاعری ورڈز ورتھ کے خیال میں شدید احساسات کا بے ساختہ چھلک بہنے کا نام ہے[1]۔ یہ تمام تصورات ادب کی رومانوی تحریک

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۳۵)

ہوتا رہا ہے لیکن اس مسئلے پر بالعموم اتفاق آرا رہا ہے کہ سوقیانہ زبان یا ابتذال بہر حال مذموم ہے اور غالباً یہ دریافت کرنے میں کبھی دقت پیش نہیں آئی کہ ابتذال کیا ہے۔ معمولی سا تربیت یافتہ ذہن بھی ابتذال کے معانی سے آگاہ ہوتا ہے۔

۱۔ یہ وہی چیز ہے جسے مشرقی اسلوب انتقاد میں آمد کہتے ہیں۔ آمد اور آورد کے فرق کے لیے حالی کے 'مقدمۂ شعر و شاعری' سے رجوع کرنا چاہیے۔ یہاں اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ مشرقی اسلوب انتقاد کے مطابق جب شاعر بے ساختہ اور برجستہ شعر کہتا ہے تو وہ آمد ہوتی ہے، بہ الفاظ دیگر جذبات کا فشار یا احساسات کی شدت اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ فوراً واردات کا اظہار کر کے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کرے۔ اگرچہ نفسیاتی طور پر مسلم ہے کہ بیان غم سے شعور غم کم نہیں ہوتا۔ فنی اظہار و ابلاغ سے فقط فنکار کی یہ الجھن رفع ہوتی ہے کہ مجھے ہوا کیا ہے، جس جذبے سے فنکار متاثر ہے اس میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ اقبال کہتا ہے:

غزلے زدم کہ شاید ز نوا قرارم آید
تپ شعلہ کم نگردد ز گسستن شرارہ

یہ شعر بھی غور طلب ہے:

میں کبھی غزل نہ کہتا مجھے کیا خبر تھی ہمدم
کہ بیان غم سے ہوگا غم آرزو دوچندان

میں بڑے اہم سمجھے جاتے ہیں ۔ ورڈز ورتھ کے بعد کے رومانوی شعرا نے انھیں شعوری طور پر اپنانے کی کوشش کی اور ایک عرصۂ دراز تک یہ شعرا کے لیے اور نقادوں کے لیے اصول بنے رہے ، حتیٰ کہ انیسویں صدی کے آخر میں اور بیسویں صدی میں ان کے خلاف بعض نقادوں نے صدائے احتجاج بلند کی ۔

سیموئیل ٹیلر کولرج (۱۷۷۲—۱۸۳۴ء) میں بہت سے اوصاف جمع ہو گئے تھے ۔ وہ شاعر بھی تھا، تمثیل نگار بھی، فلسفی اور نقاد بھی تھا ۔ اس کے فلسفے کا اس کے انتقادی نظریات پر گہرا اثر نظر آتا ہے ۔ کولرج سے پہلے انگریزی انتقاد میں زیادہ تر تکنیک اور ہیئت کے ہی مباحث تھے ۔ بعض نقاد چند عقائد کو ذہن میں رکھ کر انتقاد کرتے تھے ۔ مثلاً وحدت ہائے ثلاثہ وغیرہ ۔ یہی وجہ ہے کہ کولرج سے پہلے کی تنقید بڑی حد تک ایک میکانیکی (mechanical) ، انفرادی (individuality) ، اور متنازعہ فیہ عمل تھی[1] ۔ کولرج نے نفسیات سے کام لے کر انتقاد میں گہرائی پیدا کی ۔ انگریزی تنقید میں اس نے پہلی بار نفسیات کا کلمہ استعمال کیا اور وہی انگریزی نقادوں میں پہلا نفسیاتی نقاد ہے[2] ۔ کولرج تحصیل علم کے لیے المانیہ بھی گیا اور المانوی نقادوں سے متأثر ہوا ۔ کولرج کے خیال میں ادب کا مقصد اخلاقی تربیت نہیں بلکہ حظ فاجعہ (immediate pleasure) ہے ۔ کولرج فلسفے میں عینیت (idealism) کا داعی تھا ۔ ادبی انتقاد میں بھی اس نے یہی روش اختیار کی ۔ ''بائیو گرافیا لٹریریا'' ماہیت شعر پر گنی چنی اعلیٰ پائے کی کتابوں میں سے ایک ہے ۔ کولرج کے انتقاد کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ بڑے دوستانہ اور مخلصانہ طریقے پر تنقید کرتا ہے ۔ اس کی نگارشات میں سختی اور انانیت کا شائبہ تک نہیں ملتا ۔ کولرج کے انتقاد کی اہمیت روز بروز روشن تر ہوتی جاتی ہے ۔ ہربرٹ ریڈ اسے تمام انگریز نقادوں سے اہم ترین قرار دیتا ہے ۔ ایلن ٹیٹ کے خیال میں کولرج نے موجودہ انتقاد پر براہ راست بے حد اثر ڈالا ہے ۔ کولرج کو لسانیات سے اور

---

۱ ۔ ہربرٹ ریڈ : کولرج بہ حیثیت نقاد ، لندن ۔

۲ ۔ کتاب مذکور ۔

شعری زبان سے جو دلچسپی ہے اس کا اثر آج کل کے انتقاد پر نمایاں ہے[۱] ۔ کولرج کی اکثر نگارشات میں تشنگی کا احساس ضرور ہوتا ہے ۔ بعض نقادوں کے خیال میں اس کے بہت سے نظریات المانوی نقادوں کی تحریروں کا یا تو ترجمہ ہیں یا چربہ ۔ کولرج نے شیکسپیئر پر جو تنقید کی ہے وہ بھی بعض نقادوں کے نزدیک مخلصانہ تحقیق نہیں ہے ۔ مثلاً 'ہیملٹ' پر انتقاد میں کولرج دراصل ہیملٹ پر انتقاد نہیں کرتا بلکہ اپنے آپ کو ایک خوبصورت لباس میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے[۲]۔ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ کولرج کو "خطرناک ترین" قسم کے نقادوں کے گروہ میں شامل کرتا ہے ۔ اس کے خیال میں یہ گروہ ان نقادوں پر مشتمل ہے جو فطرتاً تخلیقی ذہن رکھتے ہیں مگر جو تخلیقی قوت میں کسی کم زوری کے باعث اس کا رخ تنقید کی جانب پھیر دیتے ہیں[۳]۔

تاریخی انتقاد : سینٹ بیو کے مطابق تاریخی نقطۂ نظر سے ادب کے انتقاد کا باقاعدہ آغاز اٹھارھویں صدی کی ابتدا سے ہوتا ہے ۔ ۱۷۲۵ء میں نیپلز کے فلسفی ویچو (۱۶۶۸—۱۷۴۴ء) کا رسالہ علم جدید (La Scienza Nuova) شائع ہوا ۔ یہ رسالہ فلسفۂ تاریخ کے متعلق بحث کرتا ہے ۔ اسی رسالے میں اس نے غالباً تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب کی سماجی تعبیر کرنے کی کوشش کی ۔

---

۱ ۔ یہ وہی قضیہ ہے جسے مشرق انتقاد نے لفظ و معنی کے ربط باہمی کا قضیہ کہا ہے ۔ اصل اہمیت لفظ کو ہے یا معنی کو؟ دونوں میں کیا تعلق ہے ؟ الفاظ معانی سے مشروط ہوتے ہیں یا نہیں ؟ روح سخن معانی لطیف ہیں یا الفاظ جمیل ؟ یہ تمام مباحث مشرقی انتقاد کے بہت جلیل القدر مباحث میں داخل ہیں ۔ آگے چل کر فصاحت و بلاغت اور لفظ و معنی کے باہمی ربط کے سلسلے میں اس بات کی توضیح کی جائے گی کہ مشرق میں لسانیات کو انتقاد میں کتنی اہمیت دی گئی ہے ۔

۲ ۔ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ: تنقید کا مقصد، از منتخب مقالات ۱۹۱۷—۱۹۳۲ء لندن ، ۱۹۳۲ء ۔

۳ ۔ ایلیٹ : ہیملٹ ، از منتخب نثر ، منتخبہ و مرتبہ جان ہیوارڈ ، پینگون بکس لندن ۱۹۵۳ء ۔

چنانچہ اس کے بعد اس تصور نے بڑی مقبولیت حاصل کی کہ فنون لطیفہ اور ادبیات کا مطالعہ اور تشریح و تعبیر اس نقطۂ نظر سے ہونی چاہیے کہ وہ ان جغرافیائی ، تاریخی اور ثقافتی حالات کی تخلیق ہیں جو کسی خاص قوم سے مربوط و منسوب ہیں[1]۔ ان فنون لطیفہ اور ادبیات کو سمجھنے کے لیے لازم ہے کہ اس زمانے کے حالات کا مطالعہ کیا جائے جس میں وہ تخلیق ہوئے ہیں[2]۔

سینٹ بیو (۱۸۰۴—۱۸۶۹ء) کے خیال میں کسی ادیب کے فن پاروں کے مطالعے کے لیے لازمی ہے کہ اس ادیب کی زندگی کے خیالات کا مطالعہ کیا جائے۔ ''درخت کی نوعیت جاننے کے بعد ثمر کی نوعیت خود بخود معلوم ہو جاتی ہے[3]۔'' نقاد کو چاہیے کہ وہ ادیب کے کردار سے آگاہ ہو ، اس نسل

---

۱ - اڈمنڈ ولن : ادب کی تاریخی تعبیر ، از *Triple Thinkers* ، آکسفورڈ ۱۹۴۸ء -

۲ - خالص انتقادی نقطۂ نظر سے یہ بات بھی ملحوظ خاطر رکھنی چاہیے کہ انتقاد شعر کے پیمانے بھی ثقافتی ، تاریخی اور جغرافیائی کوائف کے مطابق متغیر ہوتے رہتے ہیں - لکھنوی شعرا کے کلام میں جو صنعت‌گری نظر آتی ہے وہ خاص ثقافتی اور تاریخی کوائف سے مربوط ہے - اس کی تحسین بھی انھی کوائف کا نتیجہ ہے - اسی طرح بعض اصناف شعر ثقافتی اور عمرانی کوائف کی تخلیق ہوتے ہیں ، مثلاً دکن اور لکھنؤ میں ریختی - ان مباحث کی تفصیل آگے آتی ہے -

۳ - اردو کے تذکرہ نویس اور فارسی کے تذکرہ نگار اکثر ایسے سوانحی کوائف قلم بند کرتے ہیں جس سے تخلیقی محرکات اور شعری عوامل پر روشنی پڑتی ہے - آب حیات اس سلسلے میں خاص طور پر قابل ذکر کتاب ہے کہ اس کا نقطۂ نظر ہی ادب کا تاریخی مطالعہ ہے - یوں بھی آزاد نے شعوری کوشش کی ہے کہ شعری تخلیقات کو سوانح حیات سے مربوط کر دے - یہی کیفیت حالی کی 'یادگار غالب' کے انتقادی اسلوب میں نظر آتی ہے - غالب کے کلام کی اہمیت کا جائزہ اس کی شخصیت کو پیش نظر رکھ کر لیا گیا ہے

(باقی صفحہ ۱۴۰ پر)

کی خصوصیتوں کو جانتا ہو جس سے ادیب تعلق رکھتا ہے ۔ اس کے ملک کے حالات سے واقف ہو جہاں ادیب نے زندگی بسر کی ۔ نقاد کو چاہیے کہ وہ فنکار کے آبا و اجداد اور اس کے معاصرین کے حالات سے بھی واقفیت رکھتا ہو ۔ اسے فنکار کے والدین اور خصوصاً والدہ کے متعلق معلومات حاصل کرنی چاہئیں مگر ساتھ ہی ساتھ فنکار کے بھائی ، بہنوں ، بچوں کے سوانح حیات اور اس کی تعلیم اور تربیت سے بھی کلی طور پر آگاہ ہونا چاہیے[1] ۔

اپولیتے ادولف تائن (۱۸۲۸—۱۸۹۳ء) دوسرا فرانسیسی نقاد تھا جس نے تاریخی انتقاد کے نظریے کو مقبول بنانے کی کوشش کی ۔ تائن ، سینت بیو کی نسبت زیادہ منظم نظریات رکھتا ہے ۔ اس نے اپنے خیالات کو عملی جامہ پہنانے کے لیے انگریزی ادبیات کی تاریخ لکھی اور اس کے لیے ایک لمبا دیباچہ بھی لکھا جس میں اس نے اپنے نظریات کی توضیح کی ۔ اس دیباچے میں اس نے نسل (race) ، ماحول (milieu) ، اور تشویق (moment)[2] کا مشہور نظریہ پیش کیا ۔ کسی فن پارے پر تنقید کے لیے ان تین چیزوں کا مطالعہ نقاد کے لیے ضروری ہے ۔

میتھیو آرنلڈ (۱۸۲۲—۱۸۸۸ء) کا اثر بھی جدید ادب پر کچھ کم نہیں پڑا ۔ آرنلڈ کے خیال میں انتقاد کو ض ادب تک محدود نہیں ہونا چاہیے

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۲۹)

اور اس کی شخصیت کو اجاگر کر۔ ٔ کے لیے اس کی زندگی کے واقعات کی حتی المقدور چھان پھٹک کی گئی ہے ۔ قدرت اللہ قاسم کا 'مجموعۂ نغز' بھی جو آب حیات کا ماخذ ہے ، خاصی اہمیت کا حامل ہے ۔ شبلی نے 'شعرالعجم' میں بھی کسی حد تک یہ اسلوب انتقاد ملحوظ رکھا ہے ۔ ثابت لکھنوی کی حیات دبیر بھی اس قسم کے انتقاد کا اچھا نمونہ ہے ۔ اس کا تفصیلی ذکر مرثیے کے سلسلے میں آتا ہے ۔

۱ - سکاٹ جیمز 'کتاب مذکور' بائیسواں باب ۔

۲ - یہ مشرق انتقاد کی اصطلاح ہے ۔ یہ کلمہ اکثر پرانی کتابوں میں ملتا ہے اور گمان گزرتا ہے کہ اس میں انتقادی اشارات مخفی ہیں ۔ تصریح آگے آتی ہے ۔

بلکہ زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی کام کرنا چاھیے ۔ نقاد معاشرے میں ایک بہت بڑا فریضہ ادا کرتا ہے اس لیے اسے تنقید کرتے وقت ہمیشہ بےتعلق رھنا چاھیے اور سیاسیات میں نہیں الجھنا چاھیے ۔ انتقاد کا مقصد انسان کو زندگی بسر کرنے کا ڈھنگ سکھانا ہے ۔ ادب تصورات اور نظریات کا اظہار ہے اس لیے ادب کی حیات کے لیے عمل انتقاد کی بے حد ضرورت ہے ۔ شاعر کو اپنی شاعری میں زندگی کی تصویر کشی کرنا ھوتی ہے اس لیے اسے دنیا اور انسانی زندگی سے پوری طرح باخبر ھونا چاھیے ۔ اس کے لیے بھی تنقید کے عمل کی بے حد ضرورت ہے ۔ گوئٹے کی شاعری کے پیچھے ھمیں اس کا انتقادی ذھن کار فرما نظر آتا ہے اس لیے وہ بہت بڑا شاعر ہے ۔ یہ بات بائرن کی شاعری میں نظر نہیں آتی اس لیے وہ کم رتبہ شاعر ہے ۔ ادبی شہ پاروں کی تخلیق کے لیے دو عوامل لازمی ھیں ؛ اولاً تشویقات تخلیقی ، ثانیاً تشویقات عصری۔ ادبی شہ‌پارے ہر زمانے میں اور ہر وقت نہیں لکھے جاسکتے۔ ان کی تخلیق کا ایک خاص وقت ھوتا ہے ۔ یہ عصر یا وقت وہ ھوتا ہے جب فضا خیالات و تصورات سے پر ھوتی ہے ۔ اس قسم کا عصر پیدا کرنا ادیب کا کام نہیں نقاد کا کام ہے اس لیے عمل انتقاد بڑا اھم عمل ہے ۔ رومانوی تحریک سے منسلک بیشتر شعرا کا کلام دیر پا نہیں ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب انھوں نے شاعری شروع کی تو یہ تشویق عصری غیر موجود تھی ۔ آرنلڈ کے خیال میں کسی فن پارے کو پرکھنے کے لیے ہر ادیب کے پاس ایک معیار ، ایک محک ھونا چاھیے ۔ آرنلڈ کا اپنا معیار شیکسپیئر کا ''ھیملٹ'' اور دانتے کا ''طربیہ خداوندی'' کا ہے ۔ آرنلڈ رومانوی شعرا پر اعتراض کرتا ہے کہ ان کے ھاں اعتدال و توازن اور آفاقیت نہیں پائی جاتی بلکہ وہ بہت داخلیت پسند ھیں اور اپنی ذات پر بہت زور دیتے ھیں ۔ آرنلڈ وحدت ترتیب[1] کو ایک اچھے فن پارے کے لیے لازم قرار دیتا ہے ۔

بیسویں صدی : فرانسیسی نقاد رمی دو گورموں (۱۸۵۸–۱۹۱۵ء) انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے درمیان ایک واسطے کی حیثیت رکھتا ہے ۔ جدید انتقاد انیسویں صدی کی تنقید سے اسی کے واسطے سے منسلک ہے ۔ ایلیٹ

---

۱ - Unity of Construction

اسے 'اپنی نسل کا انتقادی ضمیر' کہہ کر پکارتا ہے ۔ گورموں نے ایلیٹ ، مرے اور ایزراپاؤنڈ پر بہت اثر ڈالا ہے ۔ مرے کی کتاب ''اسلوب کا مسئلہ'' گورموں کے خیالات کی تشریح و تعبیر ہے ۔ اسلوب (style) گورموں کے خیال میں ادیب کی شخصیت کا جزو ہوتا ہے ۔ ''اسلوب بالکل اسی طرح ایک شخصی اور ذاتی چیز ہے جس طرح آنکھوں کا رنگ یا بولنے کا طریقہ شخصی اور ذاتی چیزیں ہوتی ہیں''[1]۔ قوت نگارش تو کسبی چیز ہے مگر اسلوب وہی ہے ۔ اسلوب ، نگارش کی وقعت اور اہمیت کو بڑھا دیتا ہے ۔ قدیم ادبی شہ پاروں کے آج تک زندہ رہنے کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنا مخصوص اسلوب رکھتے ہیں جو دوسری کتابوں میں یا ادبی تصنیفات میں نہیں پایا جاتا ۔ یہی وجہ ہے کہ نئے مضامین اور داستانیں (plot) وضع کرنا یا تلاش کر کے بیان کرنا اہمیت نہیں رکھتا ۔ شیکسپیئر کی تمثیلوں کی داستانیں وہی ہیں جو اس سے پہلے کئی مصنفوں نے استعمال کیں ۔ فرق محض اسلوب کا ہے ۔ شیکسپیئر کا اسلوب اسے عظمت بخشتا ہے ۔ اگر اختلاف اسالیب کا وجود نہ ہوتا تو ادب پر جو کچھ لکھا جا سکتا ہے پہلے سو برس میں ہی لکھا جا چکا ہوتا ۔ ہیئت بڑا اہم عنصر ہے ، اس کے بغیر مافیہ بے کار ہے[2]۔

اطالوی فلسفی بندیتو کروچے (۱۸۶۶–۱۹۵۲ء) کے خیالات بھی گورموں سے ملتے جلتے ہیں ۔ کروچے فن پارہ کی داخلی خصوصیات اور نفسیاتی تاثیر پر زور دیتا ہے ۔ فن علم انسانی کا ایک شعبہ ہے مگر اس میں منطق

---

۱ ۔ گورموں : تحریر یا اسلوب کے بارے میں ، از *Decadence* انگریزی ترجمہ بریڈلے، ۱۹۲۱ء ، نیو یارک ۔

۲ ۔ تعجب کی بات ہے کہ بیسویں صدی میں ایک نقاد لفظ اور معنی کے باہمی رشتے سے بحث کرتے ہوئے بعینہ وہی باتیں کہتا ہے جو عباسی عہد کے عربی نقادوں اور ادیبوں نے انتقاد کے متعلق کی تھیں ۔ ابن رشیق کی بعینہ یہی رائے ہے اور یہی مسلک ابن خلدون کا ہے جو کہتا ہے ''ادائے معانی کے لیے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے ۔'' (دیکھیے 'مرآۃالشعر' لاہور ۱۹۵۰ء ، عبدالرحمان)

سے اتنا کام نہیں لیا جاتا جتنا کہ وجدانی ادراک[1] سے کام لیا جاتا ہے جو اس کے حسن کا جزو ہوتا ہے[2] ۔ عمل تخلیق فن کروچے کے الفاظ میں ''انسان کی مجموعی شخصیت کا وجدانی اظہار ہے کہ وہ سوچتا ہے ، ارادہ کرتا ہے ، محبت اور نفرت کے جذبات سے متأثر ہوتا ہے ، کمزوری اور توانائی کا احساس کرتا ہے ؛ ایک لمحے میں وہ بلند و برتر ہوتا ہے تو دوسرے لمحے میں اس کی حالت رقت انگیز ہوتی ہے ۔ اس میں نیکی اور بدی دونوں

---

۱ - Intuitive perception

۲ - ارباب تصوف اور تمام صوفی شعرا اسی وجدانی ادراک کو تخلیق شعر کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں ۔ وہ ادراکات جو حواس پر مبنی ہوتے ہیں ، اجزا کا مشاہدہ کرتے ہیں ۔ عقل بھی استدلال کرتے وقت جزئیات کا استقصا کرتی ہے ۔ حقیقت کی کلیت کا شعور بصیرت کے ایک لمحے میں صرف وجدان کو حاصل ہوتا ہے ۔ اس لمحے بصیرت میں حقیقت مجزا اور پارہ پارہ ہونے کے بجائے من حیث‌المجموع نظر آتی ہے اور زمان و مکان سے ماورا ہو جاتی ہے ۔ انبیا کے مشاہدات اور مکاشفات اسی وجدانی ادراک کی ارتقا یافتہ صورت ہیں ۔ شعری وجدان کی برق رفتاری اور سرعت مشاہدہ کا ذکر کرتے ہوئے اقبال کہتے ہیں :

می شود پردۂ چشمم پر کاہے گاہے
دیدہ ام ہر دو جہاں را بنگاہے گاہے
وادیٔ عشق بسے دور و دراز است ولے
طے شود جادۂ صد سالہ باہے گاہے

اسی کیفیت وجدان میں غالب نے دشت وفا کو دیکھ کر کہا ہے :

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا

واضح رہے کہ وجدانی ادراک عقل ہی کی ایک ترقی یافتہ اور نمو پائی ہوئی صورت ہے ۔ اس سلسلے میں برگساں کے نظریۂ وجدان سے رجوع کرنا چاہیے ۔ اقبال نے 'اسلامی الٰہیات کی تشکیل نو' میں بھی اس سلسلے میں بہت سود مند باتیں کہی ہیں ۔

موجود ہوتے ہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔'' غرض کہ عمل تخلیق انسان کی ایسی تشریح اور اظہار ہے جو تمام مذکورہ بالا کوائف کو محیط ہے[1]۔ اس نقطے پر آ کر کروچے کے وجدانی اور حساس فنکار میں جس کی شخصیت کا اظہار اس کی فنی کامیابی کے ذریعے ہوتا ہے، کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔ کروچے اور گورموں دونوں کا مقصد فن کار کا اس کے فن پارے سے اور فن پارے کا قارئین سے تعلق دریافت کرنا تھا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں انگلستان میں نہ تو کوئی بہت بڑا ادبی نقاد ہی موجود تھا اور نہ ہی کوئی بہت اہم مکتب فکر۔ آرنلڈ اور والٹر پیٹر کے اثرات مختلف حلقوں میں مختلف شکلوں میں پائے جاتے تھے۔ آرنلڈ کے انتقاد میں جو مذہبی عناصر پائے جاتے تھے ان کے خلاف رد عمل ''فن برائے فن'' کی صورت میں پیدا ہوا، مگر یہ نقطۂ نظر نہ تو بہت مقبول ہوا اور نہ ہی کسی صف اول کے نقاد نے اس کی تشریح و تعبیر کرنے کی زحمت گوارا کی[2]۔ والٹر پیٹر (۱۸۳۴—۱۸۹۴ء)، ڈی۔ جی۔ روزیٹی، اوبرے بیر ڈزلے اور آسکر وائلڈ کے حلقے کی تحریروں کو ادبی انتقاد میں مذہبی رجحانات کے خلاف احتجاج سمجھا جاتا ہے۔ مگر در اصل یہ مذہبی رجحانات کے خلاف بغاوت نہ تھی بلکہ اس کوشش سے عبارت تھی کہ جمالیاتی قدر کی صحیح تعریف کی جائے۔ یہ تحریک اپنے غلو کے باعث انیسویں صدی کے آخر ہی میں ختم ہو گئی۔

اروِنگ بیبٹ (۱۸۶۵—۱۹۳۳ء) ایک امریکی نقاد تھا جس سے ایلیٹ نے

۱۔ گہے بر طارم اعلیٰ نشینم ؛ گہے بر پشت پائے خود نہ بینم
آدمی زادہ طرفہ معجون است ؛ از فرشتہ سرشتہ و از حیوان

اور درد نے شعور اور احساس کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی کیفیات کی تصویر یوں کھینچی ہے:

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

۲۔ آسکر وائلڈ کے انتقادی مضامین میں اس نظریے کے بعض کوائف کی تشریح و توضیح کی گئی ہے۔ دیکھیے *Picture of Dorian Grey* کا دیباچہ۔ اور اس کے مقالات کا مجموعہ *Intentions* یا مقاصد و غایات۔

هارورڈ میں تعلیم حاصل کی ۔ بیبٹ قدامت پسند اور نو کلاسیکی رجحانات کا موید تھا ۔ اس نے فرانسیسی رومانوی شعرا پر وہی اعتراضات کیے جو اس سے پہلے آرنلڈ انگریز رومانوی شعرا پر کر چکا تھا ۔ وہ وجدان کا قائل ہے مگر کلاسیکی رکھ رکھاؤ اور اعتدال و توازن پر بڑا زور دیتا ہے ۔ ادب میں بے راہ روی کے تجربات کو پسند نہیں کرتا ہے ۔

ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ (۱۸۸۸ء) تک آرنلڈ کے خیالات اروِنگ بیبٹ ہی کے ذریعے پہنچے اور ان میں سے کچھ خیالات ایلیٹ نے اپنا بھی لیے ۔ مثلاً یہ کہ رومانوی شعرا کی داخلیت پسندی اور اپنی ذات میں بہت زیادہ دلچسپی شاعری کے لیے نقصان دہ ہے ۔ اس نے ورڈز ورتھ کے اس نظریے پر کڑی تنقید کی کہ شاعری شدید احساسات کے بے ساختہ چھلک بہنے کا نام ہے[۱]۔ اس کے خیال میں شاعری اظہار جذبات نہیں بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے ۔ یہ اظہار ذات بھی نہیں بلکہ ذات سے فرار کی کوشش ہے ۔ شاعری میں اعتدال و توازن اور انتقادی شعور بڑا لازمی ہے ۔ تخلیقی عمل میں جتنا عنصر وجدان کا ہوتا ہے اتنا ہی انتقادی شعور کا[۲]۔ وہ کسی ادب پارے کو باقی تمام ادب پاروں سے جدا کر کے پرکھنے کا قائل نہیں ۔ ادبی روایت دریا کے دھارے کی طرح ہے ، اس میں نئے ادب پارے آ کے ملتے جاتے ہیں اور اس ملاپ سے تمام ادبی روایت پر اثر پڑتا ہے ۔ ہر ادب پارے کو اس سے پہلے کی نگارشات کی روشنی میں دیکھنا چاہیے ۔ حال ماضی پر مؤثر ہوتا ہے اور ماضی حال پر ۔ شاعر کے لیے لازم ہے کہ وہ ادب کے ماضی کے شعور کو نشو و نما بخشے اور اس شعور کو آخر عمر تک ارتقا دیتا چلا جائے ۔ جدت اور ندرت کوئی بڑی چیز نہیں ۔ شاعر کا کام نئے جذبات اور نوادر افکار کی تلاش نہیں بلکہ پرانے جذبات و افکار ہی کو شدت کے ساتھ محسوس کر کے بیان کرنا ہے ۔ ادبی انتقاد کے معیار کسی فن پارے کی عظمت کو تنہا متعین نہیں کر سکتے بلکہ یہ کام کرنے کے لیے اخلاقی اور مذہبی نقطۂ نظر بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے ۔ ایلیٹ کی تحریروں میں رومانوی اور

---

۱ ۔ ایلیٹ : روایت اور انفرادی صلاحیت ، از منتخب نثر ۔

۲ ۔ *The Function of Criticism*

نوکلاسیکی تصورات اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ بعض نقادوں کو ان پر اعتراض ہے۔

جن نقادوں نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ پر اثر ڈالا ہے ان میں سے ایک ٹی۔ ای۔ ہیوم (۱۸۸۳—۱۹۱۷ء) بھی ہے۔ ہیوم نے اگرچہ بہت کم لکھا ہے مگر اس کا اثر ادبی انتقاد پر بہت پڑا ہے۔ وہ اعتدال و توازن اور آفاقیت کی تعلیم دیتا ہے۔ اسے روسو کے اس نظریے سے چڑ ہے کہ انسان بنیادی طور پر نیک ہے۔ ہیوم کے خیال میں انسان کو بنیادی طور پر خطا کار تصور کرنے کے بغیر عظیم ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ ہیوم نے بیسویں صدی کی ابتدا میں رومانوی تحریک کے خاتمے کا اعلان کیا۔ اس کے خیال میں نوکلاسیکی دور کی نشاۃ ثانیہ کا زمانہ آ گیا تھا۔ تاہم جن نظریات کو ہیوم نے رومانوی نظریات کہہ کر رد کر دیا تھا وہ ختم نہیں ہوئے۔ اس کے بعد بھی بے شمار ایسے ذہین اور نکتہ پرداز نقاد پیدا ہوئے جنھوں نے ادب کی تعبیر اسی روایتی رومانوی انداز سے کی۔ لیسلز ایبر کرومبی (۱۸۸۱—۱۹۳۸ء) ان میں سے ایک ہے۔ ایبر کرومبی عام طور پر میانہ رو ہے۔ اس نے جو نظریۂ شعر پیش کیا اس میں بہت سے رومانوی خیالات پائے جاتے ہیں۔ جان مڈلٹن (۱۸۸۹ء) ایک دوسرا رومانوی نقاد ہے جس نے تنقید میں ماورائی (Transcendental) طریقے کو جاری رکھا اور ادیب کے لیے لگے بندھے اصولوں کی پیروی کو لازم نہ سمجھا۔ ایف۔ ایل۔ لوکس (۱۸۹۴ء) کلاسیکی نقطۂ نظر کا حامی ہے۔ وہ ارونگ بیبٹ کی طرح تجرباتی اور "جدید" ادبی کاوشوں کا مخالف ہے۔ اس کے خیال میں یہ چیزیں دراصل رومانوی ذہنیت کی پیداوار ہیں۔ رومانویت کا خاتمہ ہو چکا ہے اس لیے ان کے لیے بھی اب کوئی جواز نہیں۔ وہ تنقید میں عقل عامہ یا سوجھ بوجھ پر زور دیتا ہے[1]۔ سی۔ ایس۔ لیوس بھی جدید نقادوں کے اس زمرے میں شامل ہے جنھیں قدامت پسند کہا جاتا ہے۔ اس کی تنقید ظرافت سے پر نظر آتی ہے۔ وہ مذہبی نقطۂ نظر اور عقل عامہ یا سوجھ بوجھ کا حامی ہے۔ لیوس جب کلاسیکی ادب پر انتقاد و تحقیق کرتا ہے تو اس

۱۔ Common-sense

میں عالمانہ گہرائی صاف نظر آتی ہے ۔

ادبی تنقید میں نفسیات کا اثر ۱۹۲۰ء کے بعد نمایاں ہو گیا تھا ۔ رچرڈز (۱۸۹۳ء) نے اس تنقید نگاری پر اعتراض کیا جو تاثریت (Impressionism) پر مبنی تھی ۔ نقاد کسی فن پارے کو پڑھنے کے بعد چند بے ربط تاثرات کا اظہار کر دینے کو تنقید سمجھتے تھے ۔ رچرڈز نے ادب میں تعین قدر کو ایک قطعی (Exact) سائنسی کی شکل دینے کی کوشش کی ۔ اس کے خیال میں ادب کا مقصد قاری کے ذہن میں متوازن نفسیاتی کیفیات پیدا کرنا ہے ۔ رچرڈز نے یہ تحقیق کی کہ ادب میں مستعملہ الفاظ کا فرداً فرداً کیا مفہوم ہوتا ہے اور الفاظ کے باہمی تعلق کی کیا نوعیت ہوتی ہے ۔ اس طرح سے اس نے تنقید میں لسانیات (Semantics) کے مطالعے کو تنقیدی تجربے کی تکنیک سے مربوط کر دیا ۔ اس طرز تنقید سے انگلستان میں بہت سے نقاد متاثر ہوئے جن میں ہربرٹ ریڈ اور ولیم ایمپسن مشہور ہوئے ۔

فرائڈ کی نفسیات نے بھی ادبی انتقاد پر اثر ڈالا ۔ اس طرز انتقاد کا مقصد تعین نہ تھا بلکہ یہ تھا کہ کسی فن پارے کے عوامل تخلیق کا سراغ لگایا جائے ۔ اس امر کی بہت سی کوشش کی گئی کہ ادب پاروں کی تعبیر ان کے عوامل تخلیق کی روشنی میں کی جائے ۔ ہربرٹ ریڈ اور ایمپسن اسی قسم کے نقادوں کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ یہ طریق بہت سے دوسرے نقادوں نے بھی اختیار کیا جن میں ورجینا ولف (۱۸۸۲—۱۹۴۱ء) بھی شامل ہے ۔ ورجینا ولف نے اپنی کتاب عام قاری (*The Common Reader*) میں فن پاروں کی حیثیت اور اہمیت کا اندازہ یوں قائم کیا کہ ان کوائف و عوامل کی تحقیق کی جو ان حادثات و عوامل کی تخلیق کا باعث بنے ۔ تاہم ورجیناولف کی انتقاد نگاہ ی صرف تاریخی انتقاد ھی تک محدود نہ رھی بلکہ اس نے جمالیات کے بنیادی مسائل سے بھی تعرض کیا ۔

ادب پر سماجی نقطۂ نظر سے انتقاد کا آغاز مارکسی اور نیم مارکسی خیالات کی اشاعت کا مرہون منت ہے ۔ اس مکتب فکر سے تعلق رکھنے والے نقادوں میں کرسٹو فرکاڈویل (۱۹۰۷—۱۹۳۷ء) بہت مشہور ہے ۔

باب چہارم

مشرق[1] انتقاد کے اہم مسائل اور مغربی اسلوب کی تطبیق

عربی، فارسی اور اردو میں قدیم اسلوب انتقاد کے مطابق ادبیات کو جانچنے اور پرکھنے کا دار و مدار اصلاً تین علوم پر ہے؟ یعنی معانی، بیان اور بدیع بعض نقاد عروض اور علم القوافی کے مطالعے کو بھی لازم قرار دیتے ہیں۔ راقم السطور کی رائے میں اہم ترین مسائل کا تعلق تو پہلے تین علوم ہی سے ہے، البتہ عروض اور علم القوافی کا باقاعدہ اور منظم مطالعہ فائدے سے خالی نہیں کہ انتقاد شعر میں ان دونوں علوم سے بہرحال مدد لینا ہی پڑے گی۔ نقاد کے لیے یہ ضروری نہیں کہ وہ عروض اور علم القوافی میں متخصص کی حیثیت رکھتا ہو لیکن اس کے لیے اس کی واقفیت لازم ہے۔ معانی، بیان اور بدیع کا معاملہ دوسرا ہے۔ جب تک نقاد کو ان تینوں پر پورا عبور نہ ہوگا، قدیم اسلوب انتقاد کے مطابق وہ ادبی تخلیقات کی قدر و قیمت کبھی متعین نہ کر سکے گا۔

ادیب کو اور انشا پرداز کو ہمیشہ یہ شکایت رہتی ہے کہ نوادر افکار بیان کرتے وقت کوئی نہ کوئی پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتا ہے اور ابلاغ و اظہار کے کتنے ہی دل پسند طریقے کیوں نہ استعمال کیے جائیں، انشا پرداز کا وہ مفہوم جو دقیق اور لطیف ہوتا ہے، اپنی تمام باریک دلالتوں کے ساتھ کبھی الفاظ کے شیشے میں نہیں اترتا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے؟ جن کیفیات اور واردات سے انسان بالعموم اور ادیب و انشاپرداز بالخصوص متاثر ہوتے ہیں ان کی نوعیت ذہنی اور روحانی ہوتی ہے۔ ان کا تعلق لطیفۂ غیبی

---

[1] - مشرق سے مراد اکثر و بیشتر عربی اور فارسی کے انتقادی دبستان ہیں۔

سے ہوتا ہے ۔ اُدھر کا اشارہ بھی[1] کار فرما ہوتا ہے تو ادبی تخلیقات وجود میں آتی ہیں ۔ اس کے برخلاف مفردات الفاظ کا ذخیرہ محدود اور نارسا ہوتا ہے کہ الفاظ خودِ انسانی ذہن کی مخلوق ہیں ۔ ان میں اتنی قدرت کہاں کہ انسانی ذہن کے اُن تصورات و افکار کو بعینہ پڑھنے والے تک منتقل کر سکیں جن کا تعلق انسان کے وجدان سے ہوتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ادیب اور انشا پرداز مجبور ہو کر الفاظ کے اسی محدود ذخیرے سے طرح طرح کے کام لیتا ہے جو اس کی دسترس میں ہوتا ہے ۔ الفاظ و کلمات کو ادیب جس طرح استعمال کرتا ہے اور ان سے جو گونا گوں کام لیتا ہے ، معانی ، بیان اور بدیع ، الفاظ و کلمات کے اسی گونا گوں اور متنوع استعمال کی تشریح و توضیح کو محیط ہیں[2] ۔

معانی کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ یہ وہ علم ہے جس سے مدد لے کر ادیب اور انشا پرداز الفاظ کو ان کی دلالت وضعی کے مطابق اس طرح استعمال کرتا ہے کہ مفہوم بالکل صحیح طریقے پر دوسروں تک منتقل ہو جاتا ہے اور ایسی غلطیوں سے بچتا ہے جن کی بنا پر دوسروں کو الفاظ کی دلالت وضعی کے مطابق ادیب کا مفہوم سمجھنے میں دقت ہو[3] ۔ سوال فوراً

---

۱ ۔ چاک مت کر جیب ۔ ایام گل کچھ اُدھر کا بھی اشارہ چاہیے

۲ ۔ عصر حاضر کے انتقاد میں لسانی تحقیقات اور مفردات الفاظ کے مباحث کو اب بہت اہمیت دی جاتی ہے ۔ یہ سلسلہ آج سے ۳۰ ، ۴۰ سال پہلے شروع ہوا تھا ۔ رچرڈ اوراگڈن نے معانی کے معانی (The meaning of meaning) کے نام سے ایک نہایت خیال افروز اور دقیق کتاب لکھی تھی جس کے دائرۂ کار میں اس بات سے بحث شامل تھی کہ خیال پر الفاظ کا کیا اثر ہوتا ہے اور کسی خاص معنی کے اظہار کے لیے کوئی خاص لفظ کیوں استعمال کیا جاتا ہے ۔ اس کے بعد مغرب میں ، خاص طور پر امریکہ میں ، اس سلسلے میں بہت کام ہوا ہے اور مشرق میں 'معانی' کے (اصطلاحاً) بہت سے گوشے روشن بھی ہوئے ہیں اور ان کے نئے مطالب بھی سمجھ میں آئے ہیں ۔

۳ ۔ بعض نقادوں نے اس تعریف پر یہ اضافہ کیا ہے کہ معانی ہی وہ علم ہے جس کے ذریعے ہم کلام فصیح و بلیغ کو شناخت کر سکتے ہیں اور فصاحت و بلاغت میں امتیاز کر سکتے ہیں ۔

یہ پیدا ہوتا ہے کہ دلالت وضعی کیا ہے ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ جب الفاظ اُن معانی کے اظہار کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں جن کے لیے وہ در حقیقت اور اصلاً مخصوص کیے گئے ہیں تو کہا جاتا ہے کہ الفاظ کی دلالت وضعی ہے ، یا بہ الفاظ دیگر جو لفظ جس معنی کے لیے وضع کیا گیا تھا اسی معنی میں استعمال کیا گیا ہے ۔ اب معلوم ہو گیا کہ در اصل علم معانی کا تعلق الفاظ کے موزوں انتخاب سے ہے ۔ وہ جو شمس قیس رازی نے مشورہ دیا تھا کہ شاعر کو مفردات لفظی سے آگاہی ہونی چاہیے، اس کا مفہوم بھی یہی تھا کہ جب تک شاعر یا ادیب اور انشا پرداز کسی لفظ کے صحیح مفہوم سے ، اس کی دلالت وضعی سے اور تمام متعلقہ کوائف سے آگاہ نہ ہوگا وہ اپنا مفہوم صحیح طریقے پر کبھی ادا نہ کر سکے گا ۔ یوں تو علم معانی میں بہت سے مسائل سے بحث کی جاتی ہے لیکن اس کے اہم ترین مباحث بہ‌تفصیل ذیل ہیں :

(الف) مترادفات

(ب) محاورہ اور روزمرہ

(ج) فصاحت

(د) بلاغت

(ہ) ایجاز و مساوات و اطناب

(و) حذف

اس مرحلے پر یہ بات بہ توضیح کہہ دینی چاہیے کہ اصطلاحات کا تعلق علم معانی سے ہے کہ اصطلاح میں بھی دلالت ہمیشہ وضعی ہوتی ہے ۔ یہ درست ہے کہ ایک ہی لفظ کے عام معانی اور ہوتے ہیں اور اصطلاحی معانی اور، لیکن دونوں صورتوں میں دلالت کی صورت وضعی ہی قائم رہتی ہے۔ مثال کے طور پر اردو محاورے میں 'فکر' تشویش اور غور کو بھی کہتے ہیں لیکن نفسیات کی اصطلاح میں یہ وہ عمل ذہنی ہے جس سے کام لے کر ہم مقدمات کو ترتیب دیتے ہیں اور نتائج کا استنباط کرتے ہیں ۔ اسی طرح تصوف میں فکر ذات باری تعالیٰ کی طرف یوں متوجہ ہو جانے کو کہتے ہیں کہ غیر اللہ سے مطلق خالی اور ہمیشہ خدا کے خیال میں مستغرق رہے[1] ۔ اب یہاں

۱ ۔ تسہیل البلاغت : سجاد مرزا بیگ ، صفحہ ۱۶ ۔

جو چیز غور کرنے کے لائق ہے ، وہ یہ ہے کہ اگرچہ لفظ کے معانی اصطلاح بننے پر بدل گئے لیکن لفظ جب اصطلاح بن چکا تو پھر متعلقہ علم میں ہمیشہ اسی معنی میں استعمال ہوگا اور اس کے کبھی کوئی دوسرے معانی نہیں لیے جائیں گے ۔ یہی دلالت وضعی کی شناخت ہے کہ درخت کہہ کر ہم پتھر کبھی مراد نہ لیں گے ۔ تصوف کی تمام اصطلاحات دلالت وضعی کی صورت رکھتی ہیں کہ شعرا اور صوفیہ نے ایک معمولی لفظ کو اس کے عام معانی سے منحرف کر کے اسے ایک اور معنی بخش دیے ہیں ۔ 'همت' سامنے کا لفظ ہے اور اس کے معنی ارادۂ بلند اور عزم ہیں لیکن تصوف کی اصطلاح میں 'همت' دعا کو کہتے ہیں ۔ حافظ کہتا ہے :

همت حافظ و انفاس سحر خیزاں بود که زبند غم ایام نجاتم دادند

اور غالب کے اس شعر میں بھی تصوف کے اصطلاحی معانی کا پہلو جھلکتا ہوا نظر آتا ہے :

توفیق بہ اندازۂ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

یہ تو ہوا علم معانی ۔ آج کل کی اصطلاح میں کہا جا سکتا ہے کہ علم معانی وہ علم ہے جس کے ذریعے شاعر ، ادیب ، انشا پرداز اور نقاد اظہار مطلب کے لیے موزوں ترین الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں ۔ فرانسیسی انشا پرداز فلابیر کا قول ہے کہ کسی مخصوص مطلب یا معانی کے اظہار کے لیے مخصوص الفاظ کی ایک ترتیب گویا مقدر ہوتی ہے اور معنیٔ مطلوب صرف انھی مخصوص الفاظ کی وساطت سے ادا ہوتا ہے ، نہیں تو کوئی نہ کوئی پہلو تشنۂ اظہار رہ جاتا ہے ۔ مان بھی لیجیے کہ یہ مبالغہ ہے تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ انشا پرداز کا پہلا فریضہ یہ ہے کہ وہ جب اپنے مطلب کا اظہار کرنا چاہے تو مختلف الفاظ کی دلالتوں کو ٹٹولے اور پھر موزوں ترین الفاظ و کلمات کا استعمال کر کے اپنے مفہوم کو قاری کے ذہن تک منتقل کر دے ۔ مترادفات کا مطالعہ علم معانی کا خاص موضوع ہوگا کیونکہ جب تک ادیب اور انشا پرداز ان لطیف اور دقیق اختلافات معانی اور فروق مفاہیم سے آشنا نہیں ہوگا جو مترادف الفاظ سے متعلق ہیں ، اس وقت تک وہ صحیح کلمے یا لفظ کا انتخاب نہیں کر سکے گا ۔ اسی طرح اسے الفاظ کی وہ خاص ترتیب بھی

تلاش کرنی پڑے گی جو اظہار مطالب کے لیے ضروری ہے ۔ الفاظ کی اس خاص ترتیب کی طرف رهنمائی کرنا بھی علم معانی کے فرائض میں شامل ہے ؛ تو اب یوں کہہ سکتے هیں که علم معانی ابلاغ و اظہار کے موزوں ترین وسائل سے بحث کرتا ہے ، مترادف الفاظ کے اختلاف دکھاتا ہے ، الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے جملے کی وہ مخصوص ترتیب پیدا کرنا چاہتا ہے جو ابلاغ کامل اور اظہار تام کو لازم ہے ، معانی کے اظہار کے لیے مناسب ترین اور موزوں ترین الفاظ ، کلمات اور مرکبات کا جویا ہے ۔ به الفاظ دیگر جس چیز کو مطابقت الفاظ و معانی کہتے ہیں[1] وہ علم معانی ہی کے مطالعے سے پیدا ہو سکتی ہے ۔

پہلے تصریح کی جا چکی ہے کہ معانی کا تعلق الفاظ کی دلالت وضعی سے ہے ، یعنی جب تک الفاظ اپنے معنئ حقیقی میں استعمال ہوتے ہیں ان کا تعلق علم معانی سے رہتا ہے لیکن جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے ، ادیب اور انشا پرداز مجبور ہوتا ہے کہ الفاظ کے محدود ذخیرے سے گونا گوں کام لے ۔ بعض اوقات الفاظ کی دلالت وضعی سے اس کا کام نہیں چلتا تو وہ انہی الفاظ کو معانئ غیر وضعی یا معانئ غیر حقیقی یا معانئ مجازی میں استعمال کرتا ہے ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انشا پرداز الفاظ کی وہ دلالت مراد لیتا ہے جس کے لیے الفاظ وضع نہ کیے گئے تھے ۔ ظاہر ہے کہ جب الفاظ اپنے معانی غیر وضعی اور معانئ مجازی میں استعمال ہوتے ہیں تو الفاظ کے ایسے استعمال کا کوئی جواز ضرور موجود ہوتا ہے ۔ مثلاً اگر کوئی ادیب یہ کہے کہ میں پتھر کو مجاز کے طور پر کرسی کے معنوں میں استعمال کروں گا تو وہ دراصل لفظ کو معانئ مجازی نہیں بخش رہا بلکہ اس لفظ کو ایک نئے معانی دے رہا ہے جسے صرف وہ خود ہی جانے گا اور سمجھے گا ۔ مراد یہ ہے کہ جب لفظ اپنے مجازی معنی میں استعمال کیے جاتے ہیں تو ان کے معانئ حقیقی میں اور ان کے معانئ مجازی میں کوئی نہ کوئی تعلق ضرور ہوتا ہے ۔ معانئ حقیقی اور معانئ مجازی کا یہ تعلق ، اشتراک ، ربط اور نسبت ہی اس بات کا جواز ہوتا ہے کہ کسی لفظ کے معانئ حقیقی کی بجائے معانئ مجازی مراد لیے جائیں ۔ مثال کے طور پر جب کوئی ادیب یہ کہتا ہے کہ میرے گھر آج ماہ چاردہ

Concordance of substance with expression. - ۱

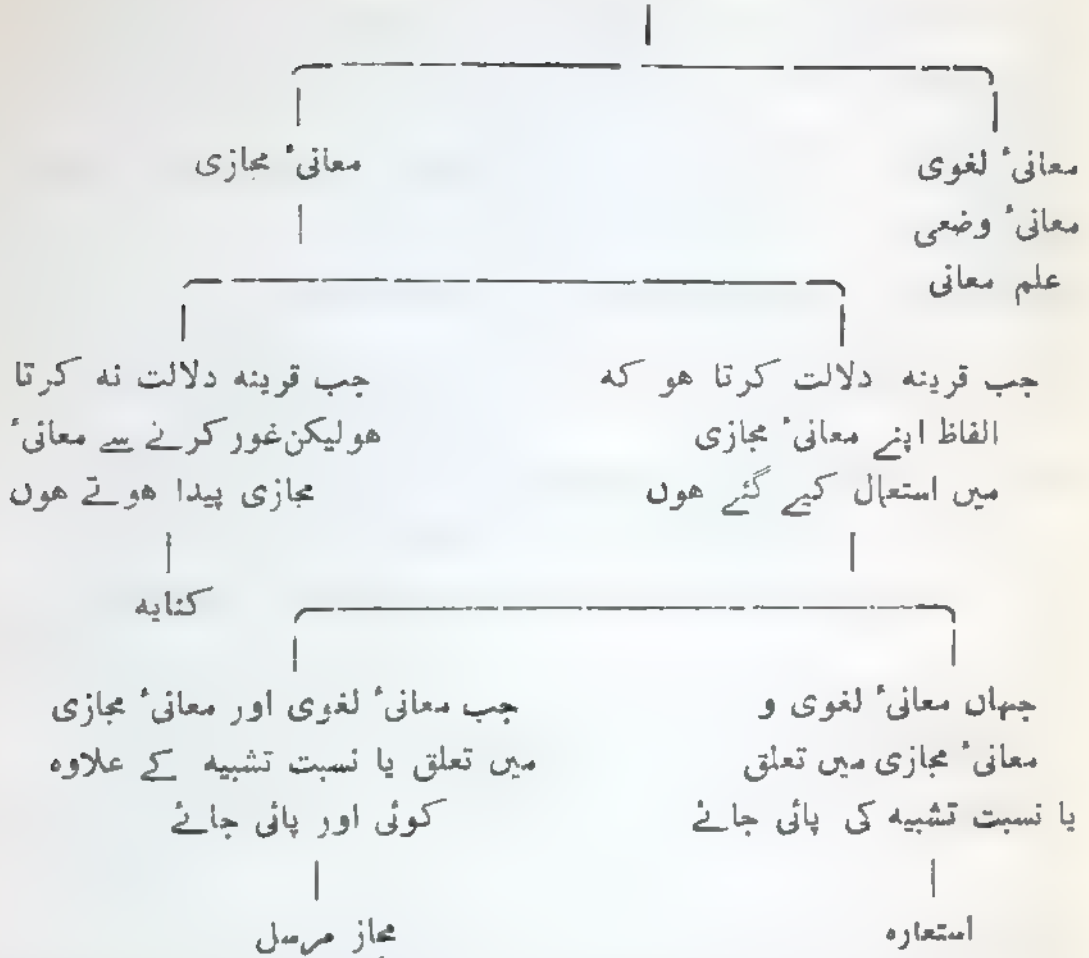
طلوع ہوا اور مراد یہ لیتا ہے کہ محبوبہ نے قدم رنجہ فرمایا تو ماہ چاردہ کو یا چودھویں رات کے چاند کو بہ طریق مجاز محبوبہ کے معانی میں استعمال کرتا ہے ۔ اس استعمال کا جواز یہ ہے کہ محبوبہ میں اور چودھویں رات کے چاند میں حسن کا عنصر موجود و مشترک ہے ۔ صرف یہی نہیں بلکہ جہاں الفاظ اپنے معانیٔ غیر حقیقی میں استعمال کیے جاتے ہیں ، وہاں اس بات کا قرینہ بھی موجود ہوتا ہے کہ انشا پرداز نے الفاظ معانیٔ لغوی یا معانی وضعی میں نہیں استعمال کیے ۔ مندرجہ بالا مثال میں ''میرے گھر میں'' کا ٹکڑا اس بات کا قرینہ ہے کہ چاند سے مراد چاند نہیں کہ اس کا طلوع ہونا صرف انشا پرداز کے گھر سے مخصوص نہیں ہوتا ۔

اب دو باتیں بالکل واضح ہو گئیں ؛ ایک تو یہ کہ جب الفاظ و کلمات اپنے معانیٔ حقیقی کی بجائے معانیٔ مجازی میں استعمال کیے جاتے ہیں تو :

(۱) معانیٔ حقیقی اور معانیٔ مجازی میں کوئی تعلق ضرور ہوتا ہے جو اس انحراف معنی کا جواز بنتا ہے ۔

(۲) کوئی بات ایسی ضرور ہوتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ معانیٔ مجازی میں استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس بات یا عنصر کو اصطلاح میں قرینہ کہتے ہیں ۔

واضح رہے کہ مجاز میں اکثر قرینہ پایا جاتا ہے لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ الفاظ اپنے معانیٔ غیر حقیقی میں مستعمل ہوتے ہیں ، لیکن کوئی قرینہ اس استعمال پر دلالت نہیں کرتا ، البتہ غور کرنے سے خود معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ کے معانیٔ مجازی مراد تھے ، حقیقی نہیں ۔

الفاظ جب اپنے مجازی معانی میں استعمال ہوں گے تو ان میں جو نسبت یا تعلق ہوگا ، وہ یا تشبیہ کا ہوگا یا تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق ہوگا بشرطیکہ قرینہ مجاز پر دلالت کرے ۔ تشبیہ کے علاوہ قرینے کے ساتھ جو تعلق بھی معانیٔ لغوی و مجازی میں ہوتا ہے اسے مجاز مرسل کے عمومی نام سے پکارتے ہیں ۔ جو کچھ اوپر لکھا گیا ہے اس کی توضیح ذیل کے شجرے سے ہوگی :

جہاں الفاظ معانیٔ مجازی میں استعمال کیے جاتے ہیں اور قرینہ اس بات پر دلالت نہیں کرتا تو کنایے کی صورت پیدا ہوتی ہے ۔ اب معلوم ہو گیا ہوگا کہ مجاز تین چیزوں سے بحث کرتا ہے ؛ استعارہ ، مجاز مرسل اور کنایہ ۔ تشبیہ مجاز نہیں لیکن مجاز کی ایک شکل میں ممد و معاون ہوتی ہے ، یعنی استعارے میں ، اس لیے اسے بھی اکثر (غلطی سے) مجاز ہی میں شامل کر لیتے ہیں ۔

علم بیان ، تشبیہ ، استعارہ ، مجاز مرسل اور کنایہ کی تشریح و توضیح کرتا ہے ۔ یہ تعریف راقم‌السطور نے اس علم کی غایت کو ملحوظ رکھ کر پیش کی ہے ورنہ بالعموم بیان کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ اس سے وہ علم مراد ہے جس کی مدد سے ایک ہی معنی کو متعدد اور مختلف طریقوں سے

ظاہر کر سکتے ہیں۔ اس طرح کہ ایک معنی دوسرے سے زیادہ صاف ہو[1]۔ سجاد مرزا بیگ نے اس کی تعریف یوں کی ہے: وہ علم جو ایسے اصول و قواعد بیان کرتا ہے جن کے ذریعے سے ایک مطلب مختلف عبارتوں میں اس طرح ادا کر سکیں کہ ایک معنی بہ نسبت دوسرے کے زیادہ کم یا واضح ہو[2]۔ سید جلال الدین کہتے ہیں: علم بیان ایک ملکے کا نام ہے جو ان تمام قواعد کو محفوظ کر لینے کے بعد پیدا ہوتا ہے جس میں معنی کو مختلف اسلوبوں سے ادا کرنے کے طریقے بتائے گئے ہوں۔ ان اسلوبوں میں بعض اسلوب معنی کے بتانے میں زیادہ واضح ہوتے ہیں اور بعض کم[3]۔ سجاد مرزا بیگ، مرزا محمد عسکری اور سید جلال الدین تینوں کی تعریفوں پر غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ ان حضرات نے بیان کی تعریف کرتے ہوئے صرف ان تعریفوں کو ملحوظ رکھا ہے جو بہ امتداد زماں سنگ بستہ ہو چکی ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہوگا کہ بیان کی جو تعریف کی گئی ہے وہ علم بیان کی تشریح و توضیح کے خلاف جاتی ہے۔ علاوہ ازیں اس تعریف میں ایسے دعوے موجود ہیں جو بالبداہت غلط ہیں۔

پہلے تو اس بات پر غور کیجیے کہ جب ادبی تخلیقات میں بنیادی اہمیت اس بات کو حاصل ہے کہ معانی کا ابلاغ کامل اور اظہار تام کیسے ہو، تو پھر یہ کہنا کہ تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کے ذریعے ہم مطلب کو واضح تر بھی بیان کر سکتے ہیں اور اسے مبہم بھی بنا سکتے ہیں، بے معنی بات ہے۔ مجاز کی تو غایت ہی یہ ہے کہ معروف سے مجہول کی طرف جائے، جو چیزیں ان دیکھی اور ان جانی ہیں ان کو جانی بوجھی چیزوں کے دائرے میں داخل کرے، جو باتیں صرف علم معانی کے مطالعے کے بعد نہیں کہی جا سکتیں کہ بہت دقیق و لطیف ہوتی ہیں، مجاز کا دامن تھام کر وہ بھی کہہ دی جائیں۔ جب مجاز کی غایت ہی یہ ٹھہری کہ کوائف کی توضیح کرے اور واردات کی تشریح کرے اور اس مقصد کے لیے استعارہ، مجازمرسل اور کنائے کا دامن تھامے اور علم بیان کا تعلق انھی باتوں سے

۱۔ آئین بلاغت: مرزا محمد عسکری بی۔ اے۔

۲۔ تسہیل البلاغت، صفحہ ۱۲۴۔ ۳۔ نسیم البلاغت، صفحہ ۵۔

مسلم ٹھہرا ، تو علم بیان کی جو پرانی تعریفیں ہیں خود بخود مسترد ہوگئیں ۔ بہ الفاظ دیگر بیان کی غایت ہی یہ ہوئی کہ وہ اُن واردات و کیفیات کے ابلاغ و اظہار میں مدد دے جو معانی کی مدد سے پڑھنے والوں تک منتقل نہ ہو سکتی تھیں ۔ معانی سے بحث کرتے ہوئے یہ دیکھا گیا تھا کہ یہ علم موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کے گر سکھاتا ہے لیکن دلالت وضعی کے دائرے میں مقید رہتا ہے ۔ بیان اس سے ایک قدم آگے بڑھتا ہے جہاں معانی اپنی درماندگی اور بے بسی کا اظہار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ جس دقیق و نفیس کیفیت کا بیان کرنا مقصود ہے اس کے لیے موزوں الفاظ نہیں مل سکتے تو بیان فنکار کی مدد کو آتا ہے ۔ بیان الفاظ کو مجازی دلالتیں اور کیفیتیں عطا کرتا ہے اور ان کیفیتوں اور دلالتوں کے ذریعے یعنی تشبیہ و استعارے کی مدد سے اُن واردات و کیفیات کو بیان کرنا چاہتا ہے جن سے معانی دلالت وضعی میں مقید رہنے کے باعث قاصر رہا تھا ۔ بیان کی پرانی تعریفوں پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ دعویٰ بھی کیا گیا ہے کہ ایک ہی معنی کو ادا کرنے کے مختلف طریقے ہو سکتے ہیں درآنحالیکہ یہ بالکل غلط ہے ۔ جیسا کہ معانی کے سلسلے میں بیان کیا جا چکا ہے ، کسی خاص کیفیت کو بیان کرنے کے لیے مخصوص الفاظ کے ایک سلسلے اور ان کی ایک خاص ترتیب کی ضرورت ہوتی ہے ۔ اگر معنی کے اظہار کا اسلوب بدلا جائے گا تو ظاہر ہے کہ الفاظ بدلے جائیں گے اور الفاظ کے بدلتے ہی معانی میں لازماً تغیر پیدا ہوگا اس لیے یہ دعویٰ اپنی تردید آپ کرتا ہے کہ ایک ہی معنی کو ادا کرنے کے مختلف طریقے یا اسلوب ہو سکتے ہیں یا ایک ہی معنی کو مختلف طریقوں پر مختلف الفاظ بدل کر ادا کر سکتے ہیں ۔ ان باتوں کو ملحوظ رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ بیان وہ علم ہے جس کی سرحد معانی کی سرحد ختم ہونے کے بعد شروع ہوتی ہے ۔ بیان ہی کے ذریعے ادیب اور انشا پرداز دقیق اور لطیف کوائف کا بیان کر پاتے ہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ تشبیہ اور استعارہ اگر توضیح کلام کے لیے اور تشر معانی کے لیے برتے گئے ہیں تو صحیح برتے گئے ہیں ، اگر مراد محض آرائش سخن اور زیبائش کلام ہے تو بےکار ہیں ۔ استعارہ اور تشبیہ انجانی اور ان‌دیکھی حقیقتوں کا روپ دکھائیں تو جادوگری ہے اور یوں ہی تحسین کلام کے لیے آئیں تو خیرہ سری ہے ۔ زلف کی

تشبیہ مار سے ، رخسار کی گلاب سے محض روایتی لفظ آرائی ہے جس کا مقصد کچھ نہیں - اگر بیان سے صحیح کام لیا جائے تو نگار سخن کے پاؤں کا سبک زیور ہے ورنہ بوجھل زنجیر ہے -

انگریزی نقادوں نے بھی تشبیہ اور استعارے کی غایت یہی بتائی ہے کہ انشا پرداز معروف سے مجہول کی طرف جائے اور عربی اور فارسی کے نقادوں نے بھی غایت تشبیہ سے بحث کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ حقیقت کا ذہن نشین کرنا من جملہ مقاصد تشبیہ ہے - اسے اگر یوں کہہ دیا جائے کہ دقیق حقائق اور لطیف کوائف کا بیان کرنا تشبیہ اور استعارے کا منصب ہے تو مشرق اور مغرب میں کوئی اختلاف باقی نہ رہے گا - راقم السطور نے یہی تمام باتیں ملحوظ رکھ کر بیان کی یہ تعریف پیش کی ہے کہ یہ وہ علم ہے جو لطیف و دقیق واردات کی تشریح و توضیح میں معاون ہوتا ہے اور مجاز کی دلالتوں اور نزاکتوں سے بحث کرتا ہے -

اب صرف علم بدیع رہ گیا ہے - اس کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ یہ وہ علم ہے جس سے تحسین و تزئین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں[1] - سید جلال الدین نے ذرا بات سلجھا کر کی ہے : علم بدیع وہ علم ہے جس سے کلام فصیح و بلیغ کی لفظی اور معنوی خوبیاں معلوم ہو جائیں - لفظی خوبیوں کو صنائع اور معنوی خوبیوں کو بدائع کہتے ہیں[2] - اصغر علی روحی دبیر عجم میں لکھتے ہیں : بدیع وہ علم ہے جس سے تحسین کلام کی وجوہ معلوم ہوتی ہیں - ان تعریفوں پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ علم بدیع متقدمین کے اقوال کے مطابق وہ علم ہے جو معانی اور بیان سے ماورا کچھ کام کرتا ہے - یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ان بزرگوں کا مقصد یہ ہے کہ معانی اور بیان جب اپنا کام کر چکتے ہیں تو اگرچہ معانی کا اظہار ہو چکتا ہے لیکن لفظ و معنی میں خوبی اور رنگینی نہیں پائی جاتی ، بدیع یہ رنگینی یا یہ خوبی پیدا کرتا ہے - غور کرنے کے بعد راقم السطور اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ بدیع کی یہ تعریف کرنے سے مقصد یہ تھا کہ انشا پرداز

---

۱ - سجاد مرزا : تسہیل البلاغت ، صفحہ ۱۶۷ -

۲ - نسیم البلاغت -

کو اس نکتہ کی طرف متوجہ کیا جائے کہ جب تک تحریر کی صورت ، پیکر یا ہیئت میں حسن و جمال کا عنصر موجود نہ ہوگا اس وقت تک اسے ادبی تخلیق کا رتبہ نہیں بخشا جائے گا ۔ اب چونکہ دعویٰ یہ ہے کہ حسن لفظوں میں بھی ہوتا ہے اور معانی میں بھی ، تو معلوم ہوا کہ متقدمین لفظ اور معنی کے نازک رشتے سے آگاہ تھے (ماہرین جمالیات نے اب جو موشگافیاں کی ہیں ان سے ناواقف تھے) ۔ یہ تو ایک نقطۂ نظر ہے ۔ ایک طرح یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ صنائع لفظی اور بدائع معنوی استعمال کرنے کی جو ترغیب دلائی گئی ہے تو اس کا مقصد یہ ہے کہ فنکار ، انشا پرداز ، ادیب ، شاعر ادبی تخلیق کی تراش خراش میں جلدی نہ کرے ۔ ظاہر ہے کہ اگر صنعتوں کا استعمال مقصود ہوگا اور شعوری استعمال مقصود ہوگا تو کلام پر بار بار غور کرنا پڑے گا ، الفاظ کے انتخاب میں زیادہ احتیاط کرنا پڑے گی ، الفاظ کی ترکیب و ترتیب میں بھی شعوری طور پر کلمات کی تقدیم و تاخیر منظور ہوگی ۔ اس کاوش اور تراش خراش سے اور کچھ نہ ہوگا تو کم از کم سقم تو دور ہو جائیں گے، نظرثانی تو ہو جائے گی ۔ بہ‌الفاظ دیگر صنعتوں کے استعمال کی ترغیب اس لیے دلائی گئی ہے کہ ادیب ابلاغ و اظہار کے موزوں ترین طریقے سوچے اور اپنے مطلب کے ادا کرنے میں جلدی نہ کرے ۔ بعض صنعتیں ایسی بھی ہیں جن کے استعمال سے رمزی اور ایمائی کیفیتیں بڑی خوبی سے ہم تک منتقل ہوتی ہیں ۔ بعض صنعتوں کے استعمال سے ایک خاص قسم کا آہنگ پیدا ہوتا ہے ۔ ان باتوں کی تفصیل اپنے مقام پر آتی ہے ۔

اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ علم معانی کے اہم ترین مباحث بہ تفصیل ذیل ہیں :

(الف) مترادفات	(د) بلاغت
(ب) روزمرہ اور محاورہ	(ہ) ایجاز و مساوات و اطناب
(ج) فصاحت	(و) حذف

مترادفات : فلابیر کا قول آپ پڑھ چکے ہیں کہ کسی خاص مفہوم کو ادا کرنے کے لیے خاص الفاظ و کلمات کا ایک سلسلہ گویا مقدر اور مخصوص ہوتا ہے اور معانیٔ مطلوب صرف انھی الفاظ میں ادا کیے جا سکتے ہیں ۔ تعجب کی بات ہے کہ مشرق کے نقاد بھی شدت سے اسی نظریے کے قائل معلوم

ہوتے ہیں ۔ مراد یہ ہے کہ نقادوں کی اکثریت یہ تسلیم کرتی ہے کہ جو الفاظ بظاہر ہم معنی معلوم ہوتے ہیں انہیں آنکھیں بند کرکے ایک دوسرے کی جگہ استعمال کر دینا نہایت خطرناک ہے ۔ مولانا روحی نے دبیر عجم میں لکھا ہے کہ مترادف کسی لغت میں نہیں پایا جاتا ! چنانچہ فارسی میں اسپ ، سمند ، یکراں ، خنگ ، بادپا اور توسن کے مختلف معانی ہیں ، اگرچہ سب سے مراد گھوڑے کی کوئی قسم ہے ۔ اس مرحلے پر اس غلط فہمی کا ازلہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ درست ہے کہ کسی ایک زبان میں مرادف الفاظ نہیں ملتے ، یعنی ایسے الفاظ جو بالکل ایک ہی معنی پر دلالت کریں ، مترادف الفاظ یقیناً ملتے ہیں ۔ یہ وہ الفاظ ہیں جن کی دلالتوں میں یک گونہ اختلاف ہوتا ہے ۔ فنکار ، انشا پرداز ، ادیب ، شاعر اس نکتے سے آگاہ ہوتے ہیں کہ ایک ہی زبان میں کسی ایک معنی کے لیے ایک سے زیادہ لفظ موجود نہیں ہوتے ، یعنی مرادفات کا وجود نہیں ۔ مترادفات یعنی قریب قریب ہم‌معنی الفاظ نہ صرف موجود ہیں بلکہ معانی کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ انشا پرداز اور شاعر کو قریب قریب ہم معنی الفاظ کی مختلف دلالتوں ، ان کی مشابہتوں اور ان کے اختلافات پر غور کرنے کی ترغیب دلائے ۔ بہ الفاظ دیگر جب انشا پرداز یا شاعر اپنا مفہوم ادا کرنا چاہے گا تو اسے معلوم ہوگا کہ بہت سے الفاظ بہ ظاہر ہم معنی معلوم ہوتے ہیں لیکن لغت کا مطالعہ کرنے سے اور اچھے ادیبوں اور شاعروں کی تحریروں سے استفادہ کرنے کے بعد اسے معلوم ہو جائے گا کہ ہم معنی الفاظ کا وجود ایک ہی زبان میں نہیں ہوتا ۔ مطالعہ اسے یہ بھی بتائے گا کہ مفہوم ادا کرتے وقت مرادفات کے صحیح معانی سے واقف ہونا لازم ہے ورنہ اکثر ابلاغ و اظہار میں نقص واقع ہوگا اور یہ نقص پڑھنے والوں کی گم راہی کا موجب ہوگا ۔ احمد دین صاحب ”سر گزشت الفاظ[۱]“ میں لکھتے ہیں : بعض الفاظ کا ایک دوسرے سے مقابلہ کرتے ہوئے ہم جو انہیں مترادف کہتے ہیں ، اس سے کیا مراد ہے ؟ ہمارا منشا اس لفظ کے استعمال سے یہ ہوتا ہے کہ ان الفاظ میں سچ مچ کی مشابہت معنوی کے ساتھ ہی ان کے معنوں میں تھوڑا سا ضمنی اور

---

۱ ۔ مطبع کریمی ، لاہور ، بار اول ۲۲۱—۲۵۸ ۔

جزوی فرق ہوتا ہے . . . . . صورت میں کلیتاً یا قریباً ناپید ہوتا ہے لیکن قابل اور ہشیار اہل زبان کے استعمال میں نظر آنے لگتا ہے . . . . . مترادف الفاظ . . . . ایک ہی زبان کے وہ ہم معنی الفاظ ہیں جن کے معانی یا منشا میں قدرے اختلاف ہے . . . . . وہ بالکل متحدالمعانی نہیں . . . . اور نہ ہی وہ ایسے الفاظ ہیں جن کی دور کی مشابہت ہو کیونکہ اس صورت میں ان کا فرق بین ہوگا۔ سرخ اور قرمزی کا فرق دکھانا شاید نا مناسب نہ ہو کیونکہ ان میں مغالطہ ایک عام بات ہے لیکن ایسا کون ہے جو سرخ اور سبز میں فرق جاننے کا خیال بھی دل میں لائے۔ ایسا ہی لالچ اور حرص کا فرق تو ہوگا لیکن حرص اور غرور میں فرق بیان کرنا محض تضیع اوقات ہوگی۔ الفاظ ایسے ہونے چاہئیں جن میں کم و بیش مغالطے کا اندیشہ ہو لیکن جیسا کہ کسی نے خوب کہا ہے ، ان میں مغالطہ نہیں ہونا چاہیے . . . زبان کی عملی قوت خود ہی اپنا مقصد اور مدعا پوری کرتی ہے ، (ان) مترادف الفاظ کو چپکے چپکے ایک دوسرے سے ہٹائے جاتی ہے اور انہیں الگ الگ اور مخصوص معانی کا متحمل اور ذمہ دار بنا دیتی ہے . . . . چند الفاظ جن میں پہلے کوئی فرق نہ تھا اور اب سمجھا جاتا ہے، حسب ذیل ہیں :

لڑکی ، لونڈی ، چھوکری

چاؤ ، چاہ

تماشائی ، تماش بین . . . .

اردو زبان کا ڈھانچا تو بے شک ہندی ہے مگر اس کا گوشت پوست فارسی اور عربی سے آیا ہے . . . یہی اسباب ہیں جن کی بنا پر اردو میں مترادف اسم ہندی اور فارسی یا عربی کے ملے جلے بکثرت پائے جاتے ہیں :

انکل	تخمینہ
بولی	زبان
بہانہ	حیلہ
بھرم	عزت
دھوکا	فریب
جتھا	گروہ
ابال	جوش

چٹکلا	مذاق
داتا	سخی
دہائی	فریاد
چاپلوسی	خوشامد
ڈھینگ	لاف
دھڑکا	خوف
نوکر	چاکر
چین	راحت

اگر ہم غور سے ان الفاظ کو ملاحظہ کریں جو پہلو بہ پہلو قدم جمائے کھڑے ہیں اور کوئی ایک دوسرے سے پیچھے ہٹنے والا نظر نہیں آتا ، تو ہم دیکھیں گے کہ قریباً ہر ایک مثال نے اپنا اپنا الگ حلقۂ معانی قائم کرنے کی کوشش کی ہے اور استعمال میں کم و بیش ممیز ہوگئے ہیں . . . . .

اٹکل اگرچہ ابتدا میں قیاس اور رائے قائم کرنا ہی تھا لیکن اب اس قیاس اور رائے کی دقت اٹکل پچو کی ترکیب میں ظاہر ہوتی ہے . . . . . . بولی میں زبان کی شستگی نہیں پائی جاتی . . . . بہانہ[1] صرف عذر ہے ۔ حیلہ[2] میں فریب اور دھوکا کا جزو شامل ہے ۔ بھرم غیروں کی نگاہ میں تمہاری منزلت اور اعتبار ، ان کا تم پر بھروسہ ظاہر کرتا ہے[3]۔ دھوکا ظاہری صورت سے غلطی کھانے کو کہتے ہیں اور فریب میں اپنی طرف کھینچنا ، اپنے دام

---

۱ - رہے ان کے بہانے ہی بہانے بہانے ہی بہانے مسار ڈالا

۲ - حیلہ جوئی کے سوا اور کوئی بات نہ تھی
مہندی پاؤں میں نہ تھی آپ کے، برسات نہ تھی
دن کو آ سکتے نہ تھے آپ تو کیا رات نہ تھی
بس یہی کہیے ، منظور ملاقات نہ تھی

۳ - ہوئے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر دیکھی
کسی کا اس طرح یا رب نہ دنیا میں بھرم نکلے

مین پھنسانا اور اپنا دل دادہ کر لینا شرط ہے[۱]۔ جتھا، دھڑا بندی کا خیال لیے ہوئے ہے جو گروہ بندی میں نہیں[۲] ۔ ۔ ۔ ۔ دھڑکا دل کے دھڑکنے اور اس وقت کی حالت کا نام ہے جو خوف اور بیم و امید کی صورت میں پیدا ہوتی ہے[۳]۔ چاکر اصل میں نوکر کے ماتحت کام کرنے والا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اب چند ایسے الفاظ لو جنھیں صرف رواج نے آپس میں ممیز نہیں کر دیا بلکہ ان میں اصولی اور مادی فرق ہے، مگر وہ فرق ایسا ہے کہ اس کا تاڑنا سہل نہیں۔ تحقیقات حق جوئی ہے، تجسس کے مادے میں خبر کی تلاش اور وہ بھی بدی کےلیےمخصوص ہے۔ جاسوس اسی مادے کے لیے نکلا ہے اور اس کا کام مشہور ہے۔ تفتیش کریدنا اور کرید کرید کر کسی بات کا نکالنا ہے۔ تفحص میں بھی کریدنے کا جزو شامل ہے اور ساتھ ھی اس کے غیب جوئی اور راز جوئی بھی ہے۔ تفتیش میں کسی قسم کی بد نیتی کا دخل نہیں۔ اصل میں یہ تحقیقات یعنی حقیقت امر کی دریافت کے لیے ہونی چاہیے۔ تجسس و تفحص میں نیت اور ارادہ نیک نہیں ہوتے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ "الحقیقت اس سے زیادہ کوئی منبع پریشانی و نقصان نہیں کہ دو الفاظ بلا حیل و حجت ہم معنی فرض کر لیے جاتے ہیں اور اس لیے ایک دوسرے کی بجائے ان کا مستعمل کرنا جائز سمجھا جاتا ہے اور یہ بھی تصور کر لیا جاتا ہے کہ ان میں سے ایک منشا جو حقیقت میں صحیح ہوتا ہے، دوسرے پر بھی جو اس منشا سے

---

۱ - بوس و کنار کے لیے یہ سب فریب ہیں
اظہار پاک بازی و ذوق نظر غلط

۲ - لیکن حالی کے اس شعر پر غور کرنا چاہیے:
پر مجھے خوب ہے اللہ کی عادت معلوم
اس کو جب دیکھا ہے دیکھا ہے جتھوں کے ہمراہ

۳ - سینہ دھڑکے تو گماں ہوتا ہے وہ آتے ہیں
پتا کھڑکے تو گماں ہوتا ہے وہ آتے ہیں

تھا زندگی میں موت کا دھڑکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

اجنبی ہے ، حاوی ہے ۔ مثال کے طور پر تعلیم گاہ ، مکتب ، مدرسہ اور دبستان
قابل توجہ ہیں ۔

موجودہ طریق تعلیم کے خیال سے تعلیم گاہ ایک ایسا لفظ ہے جو واقعات
کو صحیح صحیح بیان کرتا ہے ۔ یہاں علوم مروجہ کی تعلیم دی جاتی ہے ۔
اس تعلیم کی مختلف شاخوں سے بچے جو نا آشنائے ض ہوتے ہیں ، انہیں متعدد
مدارج میں ان شعبوں کی ضروریات سے آگاہی کرائی جاتی ہے ۔ اور اس طرح
چند امور کی ناواقفیت کے درجے سے نکال کر ان سے واقفیت حاصل کرانا
موجودہ تعلیم کا مقصد اور ماحصل ہے ۔ مکتب کا لفظ محدود ہے اور وہ محض
کتابت تک ہی محدود کر دیا گیا ہے ۔ موجودہ تعلیم میں لکھانا پڑھانا دونوں
شامل ہیں اور مکتب لکھانے کے سوا اور کسی امر کا کفیل نہیں ۔

مدرسہ درس گاہ ہے ۔ درس میں مشاقی مضمر ہے ۔ مدرسہ تعلیم گاہ اور
مکتب سے یقیناً اعلیٰ رتبے کی چیز ہے ۔

موجودہ تعلیم کے نقائص اور مسلمہ نقائص کا اعتراف اس سے زیادہ
فصاحت سے اور کیا ہو سکتا ہے کہ ہماری زبان نے دبستان کے لفظ کو وہ
مقبولیت نہیں دی جو اس کا حق تھی اور سچی بات تو یہ ہے کہ مقبولیت
اسے مل بھی نہ سکتی تھی ۔ زمانۂ حال کی تعلیم گاہوں کو دبستان کے لفظ
سے یاد کرنا محض افترا ہوتا ۔ دبستان تو ادبستان ہے اور آج کل ادب آداب
تو ہماری تعلیم گاہوں میں کہاں ۔ ان کا مقصد اور منشا تو جیسا اوپر ذکر
کیا گیا ہے چند امور سے معرضی کرانا ہے اور بس ۔ دبستان کا منشا ادب
آموزی تھی جو یہاں مفقود ہے ۔

اخیر میں مترادف الفاظ کے باہمی تمیز کرنے میں جو کثیر فوائد مضمر
ہیں ان میں سے چند میں آپ کے ذہن نشین کرانا چاہتا ہوں ۔ ہمیں مان
لینا چاہیے کہ فوائد کثیر ہیں ، خواہ ہم خود وہ سب کے سب نہیں دیکھ
سکتے ، کیونکہ بسا اوقات بڑے بڑے زبان دانوں کو مختلف الفاظ استعمال
کرتے ہوئے ان کے معنوں کی تمیز اور تفریق پر غور کرنے کے لیے ٹھہرنا
پڑا ہے ۔ انہوں نے بے حد فکر و محنت اور بے انتہا نازک خیالی کو اس کام پر
لگانے سے مشکور پایا ہے اور مسلمہ طور پر وہ اس کی اہمیت کے قائل
ہیں ۔ ان کی تصنیفات بھی مصنفین کے اس خاص ارادے اور مقصد کے بغیر ہی

امر زیر بحث میں صفحہ صفحہ پر سبق آموز ہیں ۔ زبان کا ماہر اپنی تحریر
میں جو صحت لفظی و معنوی کو مد نظر رکھتے ہوئے لفظوں کو استعمال
کرتا ہے ، ہمیں مترادف الفاظ کے ایک دوسرے سے تمیز کرنے کے فوائد
کے لیے دوسروں پر اعتبار کرنا ضروری نہیں ۔ الفاظ جو بظاہر ایک سے ہیں
لیکن حقیقت میں نہیں ، ان میں تمیز کرنے کی قابلیت رکھنا علم و فضل کی
دلیل ہے ۔ دیکھو شہرت و تشہیر ایک ہی مادے سے نکلے ہیں ۔ شہرت میں
نیک نامی کا خیال غالب ہے اور تشہیر میں بدنامی کا دھبا نمایاں ہے ۔ نشر
ہونے میں بھی بدنامی کا ساتھ نہیں چھوٹتا ۔ الفاظ میں ہر وقت ایسا ساز و
سامان موجود ہے کہ ہم طبیعت کو اس پر لگانے سے ماہر بنا سکتے ہیں اور
ذہانت کی استمداد سے الفاظ میں تمیز کرنے کی عادت کے ذریعے ابہام و
پریشانی کو دور کرکے وضاحت و صراحت پیدا کر سکتے ہیں ۔ الفاظ میں
اس طرح تمیز کرنا محض ذہنی مشق کے خیال ہی سے مفید نہیں بلکہ اشیا میں
جو حقیقت میں مختلف ہیں ، تمیز اور تفریق کرنے اور اس تمیز اور تفریق کو
اپنے ذہن میں مستقل جگہ دے کر ہمیشہ کے لیے انہیں اپنا بنانے کا اس سے
بہتر طریق اور کیا ہو سکتا ہے کہ ہم انہیں مناسب ناموں اور مخصوص
نشانات سے نامزد اور موسوم کر دیں اور اس سے ہمارے دماغی ذخیرۂ علمی
میں ترقی یقینی ہوگی ۔

الفاظ اور ان کے معانی کے درمیان حد بندی کرنے کی کوشش میں رفتہ
رفتہ ہم ایسے مضامین کی تہہ تک پہنچ سکتے ہیں جو از حد مفید ہیں اور
کسی مضمون اور اس کی جملہ خصوصیات پر حاوی ہونے سے ہی یہ حدود
صحت اور کامیابی سے قائم ہو سکتی ہیں ۔

اسلامیوں کے اقتدار کے زمانے میں ان کے سیاسی اور مذہبی خیالات کا
صحیح صحیح اندازہ وہی شخص کر سکتا ہے جو امیرالمومنین ، خلیفہ اور
سلطان کے مختلف مدارج، اسلامی تاریخ میں یکے بعد دیگرے بغور مطالعہ کرکے
ان ہر سہ الفاظ کے منشا کو ذہن نشین کر لے جو فرض ، سنت ، واجب
اور مستحب میں تمیز کر سکے ۔

اردو زبان یا کسی دوسری زبان کے سلیس ، با محاورہ اور فصاحت و
بلاغت سے لکھنے کے لیے کسی قدر ضروری ہے کہ ہم بجائے اس کے کہ چند

الفاظ میں سے، جو بظاہر ان میں سے ہر ایک ہمارے مطلب کو ادا کرنے کے لیے موزوں معلوم ہوتا ہے ،کوئی ایک منتخب کر لیں ، ہم فی‌الفور دیکھ لیں کہ کون سا لفظ اور صرف وہی ہمیں منتخب کرنا چاہیے اور وہی لفظ ہمارے خیالات کے لیے موزوں تر لباس ہوگا ۔ کسی خوش لباس آدمی کی اعلیٰ ترین خصوصیت یہ ہے کہ اس کے کپڑے اس کے جسم کے لیے ہر طرح سے مناسب اور موزوں ہوں ۔ یہ نہ ہو کہ تنگ ہونے کے سبب ادھر سے کھچے تنے ہوں یا کھلے ہونے کی وجہ سے آدھر سے تھیلا بنے ہوئے اور ڈھیلے ہوں ۔ اور یہی بڑی خوبی ایک عمدہ تحریر کی ہے کہ الفاظ خیالات کے عین مناسب اور مطابق ہوں ۔ یہ نہ ہو کہ کہیں تو کسی دیوزاد کے کپڑوں کی طرح جو ایک بونے کو پہنائے گئے ہوں ، سب طرف سے نیچے لٹک رہے ہوں اور کہیں ایک بچے کے لباس کے مانند جس میں کسی جوان آدمی کو بڑی مشکل سے دھکیل دبا گیا ہو ، ناموزونیت کا ایک تماشا بنائے ہوئے ہوں - پڑھنے والا کہیں یہ محسوس نہ کرے کہ لکھنے والے کی مراد کچھ اور ہے لیکن اظہار خیالات میں وہ قاصر رہا ہے ، اور کہیں یہ خیال نہ کرے کہ اپنے منشاے دلی سے زیادہ بیان کر رہا ہے ۔ یہ بھی نہ ہو کہ لکھنے والے نے لکھنا کچھ تھا اور الفاظ کچھ اور ہی بتا رہے ہیں ، یا یہ کہ تحریر مطلقاً بے معنی اور کسی امر کے ظاہر اور بیان کرنے میں بھی کامیاب نہیں ہوئی اور یہ سب کچھ محض اس لیے کہ زبان کے استعمال میں بے ہنری اور کم بضاعتی نظر آ رہی ہے اور لکھنے والا اپنے خیالات کے اظہار میں مناسب اور موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کرنے کی قابلیت سے بے بہرہ ہے "۔[1]

مرادفات یا مترادف الفاظ سے بحث کرتے ہوئے کیفی لکھتے ہیں[2] :
"متصرفہ زبانوں کے متعلق تو یہ کہنا درست ہوگا کہ ان میں کوئی لفظ کسی لفظ کا مرادف یعنی ہم معنی نہیں ہوتا کیونکہ ہر لفظ کا مادہ جداگانہ ہوتا ہے لیکن غیر متصرفہ مشرقی زبانوں میں ایسا نہیں ہوتا۔ ان میں بہت سے

---

۱ ۔ کتاب مذکور ، صفحات ۲۲۱–۲۵۸ (اقتباسات)
۲ ۔ کیفیہ ، مکتبہ معین‌الادب لاہور ، طبع دوم ، مارچ ۱۹۵۰ ۔

الفاظ ہم معنی ادھر اُدھر سے آ جاتے ہیں اور بہت ایسے بھی ہوتے ہیں جو اپنی اصلی جگہ میں قریب‌المعنی ہوں مگر ہم معنی مستعمل ہوتے ہیں ۔ ایسا ہی حال اردو کا ہے ۔ اس کے باوجود بھی ذوق سلیم ان لفظوں میں ما بہ الامتیاز قائم کر دیتا ہے اور ایسے دو کلمے مرادف نہیں رہتے ، زیادہ سے زیادہ مترادف کہے جا سکتے ہیں ۔ ایسے چند جگ لفظوں کے یہاں دیے جاتے ہیں جن سے استعمال کے امتیاز کا اصول واضح ہو جائے گا ۔

(الف) (۱) رنج (۲) غم (۳) افسوس (۴) تاسف :

(۱) ''خط کا جواب نہ دینا تو رہا الگ ، رنج مجھے اس کا ہے کہ آپ دہلی آئے اور ملے تک نہیں ۔'' اس جملے میں باقی تین کلموں میں سے کسی کو رنج کی جگہ رکھ دیں تو پھبے گا نہیں اور کلام فصاحت سے گر جائے گا ۔

(۲) ''اسے بیٹے کی وفات کا بڑا غم ہے ۔'' یہاں غم کو باقی تین لفظوں میں سے کسی سے نہیں بدل سکتے ۔

(۳) '' مجھے بہت افسوس ہے کہ جلسے میں شریک نہ ہو سکا ۔'' یہی کیفیت اس افسوس کی ہے ۔

(۴) ''اسے نہایت تاسف ہے کہ تقریر کی رو میں یہ کلمے آپ کی شان میں اس کی زبان سے نکل گئے ۔'' مذکورہ الفاظ میں کوئی لفظ اس معنی کا حامل نہیں ہو سکتا ۔

(ب) ''ایک اور جگ چار مترادف الفاظ کا لیجیے (۱) خوش (۲) شاد (۳) بشاش (۴) باغ باغ ۔ اب ان کے استعمال پر غور کیجیے :

(۱) ''وہ دال روٹی سے خوش ہے ۔'' مطلب ہوا ضروریات زندگی کی فراہمی میں تنگی یا دقت محسوس نہیں کرتا ۔ یہاں اس جگ کا اور کوئی لفظ نہیں کھپ سکتا ۔

(۲) ''دعا ہے کہ تم شاد و آباد رہو ۔'' یہی حال یہاں شاد کا ہے ۔

(۳) ''آج اس کا چہرہ بشاش تھا ، ضرور انتخاب میں کامیاب ہو گیا ہوگا ۔''

(۴) ''امتحان کا نتیجہ سنتے ہی وہ باغ باغ ہو گیا ۔'' اس باغ باغ کی جگہ فردوس فردوس بھی نہیں پھب سکتا ۔

انگریزی میں "Synonym" کے ماتحت لغات لکھتی ہیں : "وہ لفظ جو کسی دوسرے لفظ کا ہم معنی ہو (اکثر یہ ہوتا ہے کہ معانی میں بہت قریبی مشابہت ہوتی ہے)" بہ الفاظ دیگر انگریزی کے لغت نویس بھی بہ‌تصریح کہہ رہے ہیں کہ بالعموم مرادف الفاظ ایک زبان میں نہیں ملتے ، بلکہ ہوتا یہ ہے کہ ایسے الفاظ پائے جاتے ہیں جن کے معانی میں کم و بیش اختلاف ہوتا ہے ، اگرچہ بظاہر ہم معنی ہوتے ہیں - ایسے الفاظ و کلمات کو سنبھال کر برتنا انشا پردازی کی جان ہے - فارسی میں نثر نگاروں میں شمس قیس رازی ، سعدی شیرازی ، نظامی عروضی سمرقندی (جہاں تک کلاسیکی نثاروں کا تعلق ہے) مترادفات کے استعمال میں بہت محتاط ہیں کہ ادیب بھی ہیں اور عالم بھی - سچ یہ ہے کہ جب تک ذوق سلیم اور علم و فضل جمع نہ ہوجائیں ، نہ مترادفات کے صحیح استعمال پر قدرت حاصل ہو سکتی ہے ، نہ انشا پرداز اور شاعر اپنے مفہوم کی تمام دلالتیں پڑھنے والے تک منتقل کر سکتا ہے -

اردو کے قدیم نثر نگاروں میں میر امن اور سرسید کے رفقا میں حالی اور شبلی کم و بیش اور مولوی محمد حسین آزاد خصوصیت سے مترادفات کے استعمال میں بہت محتاط ہیں - غالب کے مکاتیب میں بھی مترادف الفاظ نہایت خوبی سے استعمال کیے گئے ہیں - عصر حاضر کے نثر نگاروں میں مولانا ابوالکلام آزاد ، قاضی عبدالغفار ، تاجور نجیب آبادی ، علی عباس حسینی ، راجندر سنگھ بیدی اور عزیز احمد مترادف الفاظ کے استعمال میں بہت سلیقے سے کام لیتے ہیں - اردو کے کلاسیکی شعرا میں ولی ، میر ، درد اور مصحفی کو اس سلسلے میں نہایت بلند مقام حاصل ہے - بہادر شاہ ظفر کے دربار سے جو شعرا وابستہ تھے ان میں مومن اور غالب نمایاں مقام رکھتے ہیں - غالب کے شاگردوں میں شیفتہ اور حالی مترادفات کا استعمال بہت فنکارانہ کرتے ہیں - عصر حاضر کے شعرا میں حقیقت میں جو فنکار الفاظ کی ماہیت سے واقف ہے اور جس کے ہاں مترادفات اپنی پوری دلالت ہائے اختلاف کے ساتھ نمایاں دکھائی دیتے ہیں ، اقبال ہے - عظمت‌اللہ خاں اور حسرت موہانی بھی قریب قریب ہم معنی لفظوں کا استعمال نہایت سلیقے سے کرتے ہیں - افسوس ہے کہ ہمارے ہاں بیسویں صدی میں جن شعرا نے مقام بلند حاصل کیا ہے ، اکثر و بیشتر ان کا

مطالعہ محدود ہے اور مترادفات کے سلسلے میں وہ اکثر ٹھوکر کھاتے ہیں[1]۔
جوش اگرچہ اس معاملے میں خاصے محتاط ہیں لیکن پھر بھی کہیں کہیں

---

۱ - نثر میں تو مترادفات کے صحیح معانی سے واقف ہونا کافی ہے ، نظم کا معاملہ اور بھی نازک ہے - یہاں توارد اور سرقے کے حادثات سے بچنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ شاعر کو اساتذہ اور معاصر شعرا کے اچھے خاصے اشعار یاد ہوں - میں نے ''شام ہمدرد'' میں ایک بار تقریر کرتے ہوئے نظامی عروضی سمرقندی کا حوالہ دیا تھا کہ وہ شاعر کے لیے ضروری سمجھتے ہیں کہ پندرہ بیس ہزار اشعار اسے یاد ہوں - نظامی کی مراد یہ تھی کہ اساتذہ اور معاصر شعرا کے شاہکار یاد نہ ہوں گے تو شاعر معمولی سی بات کو بھی عجائب و غرائب میں شمار کرے گا اور معمولی سے خیال کو اپج اور جدت کا آئینہ دار خیال کرے گا - نقاد جان تھوڑے ہی چھوڑیں گے - اگر مضمون پامال اور سامنے کا ہوا تو شاعر توارد کی آڑ لے گا - ذرا بھی نازک خیالی یا عظمت معنی نظر آئی تو سرقے کے الزام سے کبھی نہیں بچ سکے گا ، چاہے لوگ منہ پر نہ کہیں لیکن کتابوں میں لکھ جائیں گے - میری یہ بات سن کر میرے ایک فاضل دوست نے کچھ اس طرح تبصرہ کیا کہ یا تو نظامی عروضی نامعقول ہے یا میں خود ہوش و خرد سے عاری ہوں - بات یہ ہے کہ جس زمانے کا ذکر نظامی عروضی کر رہا ہے (یورش تاتار سے پہلے) ان دنوں ایران میں ایسے عالموں کی کمی نہ تھی جنھیں اشعار تو ایک طرف رہے بڑی بڑی ضخیم کتابیں زبانی یاد تھیں - طباعت کی عدم موجودگی کی وجہ سے کتاب کا ہاتھ لگ جانا ایک نعمت غیر مترقبہ تھا اس لیے عالم یا اسے نقل کر لیتے تھے یا حفظ کر لیتے تھے - اس دعوے کے لیے سند کیا دوں ، اتنی بدیہی بات ہے کہ جسے ذرا بھی مشرق میں علمی تحریکات کے ارتقا کا علم ہے وہ اس بات سے با خبر ہوگا ، تا ہم صرف اس لیے کہ بوقت ضرورت کام آئے ، مولانا مناظر احسن گیلانی کی تالیف ''مسلمانوں کا نظام تعلیم و تربیت'' (دو جلدیں) کا نام لیے دیتا ہوں - صرف اسی کے مطالعے سے روشن ہو جائے گا کہ تحصیل علم میں مسلمان ادیبوں اور انشا پردازوں نے کتنی صعوبتیں برداشت کی ہیں - 'کاتا اور لے دوڑی' سے کوئی ادیب نہیں بن جاتا -

ان کے کلام میں جھول پڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے ۔ عصر حاضر کے غزل نگاروں میں جو شخص مفردات الفاظ اور مترادفات کے مزاج سے کچھ آگاہ معلوم ہوتا ہے ، وہ ابن انشا ہے لیکن اس کا شعور ابھی پختگی کی حدود تک نہیں پہنچا ۔ دوسرے شعرا کے ہاں بھی اس شعور کا کسی حد تک اظہار ہوتا ہے ۔ مترادف الفاظ کے معانی میں بعض اوقات اتنا فرق ہوتا ہے کہ غلط لفظ کے انتخاب سے نہ صرف یہ کہ بات بنتی نہیں بلکہ بنی ہوئی بات بھی بگڑ جاتی ہے ۔ الفاظ کے موزوں انتخاب کے متعلق اردو شعرا نے اکثر اس بات کی اہمیت قاری کے ذہن نشین کرائی ہے کہ ہر لفظ جو شاعر استعمال کرتا ہے ، وہ اپنے ایتلافات اور دلالتوں کی بنا پر موزوں ترین لفظ ہونا چاہیے ۔ غالب کہتا ہے :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

اور آتش کا قول ہے :

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

غزل میں موڈ کی وحدت کے باوصف ہر شعر ایک تاثراتی اکائی ہوتا ہے جسے اپنے سیاق و سباق سے علیحدہ کر کے بھی جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے اس لیے غزل میں الفاظ کے استعمال میں بالعموم اور مترادفات کے استعمال میں بالخصوص بڑی احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے[1]۔

---

۱ ۔ لفظ ہوگا جو غزل میں عابد
وہ انگوٹھی میں نگینہ ہوگا

اقبال لاکھ کہیں :

نہ زباں کوئی غزل کی نہ غزل سے باخبر میں
کوئی دل کشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

اور ساتھ ہی ہمیں ہزار بار تنبیہ کریں کہ:

(باقی صفحہ ۱۷۰ پر)

اس تمام بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ جہاں فنکار اور شاعر اس بات پر مجبور ہے کہ وہ مفردات الفاظ کو یوں استعمال کرے کہ اس کا صحیح مفہوم قاری تک پہنچ جائے ، وہاں اسے اس بات کا خاص طور پر لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ مترادفات کے استعمال میں نہایت محتاط ہو کیونکہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نفیس کیفیات اور دقیق واردات اپنی تمام دلالتوں کے ساتھ محض اس لیے ابلاغ و اظہار کا مرحلہ طے نہیں کرتیں کہ انشا پرداز یا شاعر کو معلوم نہیں ہوتا کہ مترادفات کا محل استعمال کیا ہے ۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ ادیب بھی صاف اور شفاف کو ایک ہی معنی میں استعمال کرتے ہیں ۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس معاملے میں غفلت اور بے پروائی سے ابلاغ و اظہار میں کتنا نقص پیدا ہو سکتا ہے ۔ مترادفات کے سلسلے میں مشرق کے نقادوں کا جو مسلک ہے، کم و بیش وہی مسلک مغرب کے نقادوں کا بھی ہے کہ وہ بھی یہی کہتے ہوئے سنائی دیتے ہیں کہ الفاظ کے تغیر سے معانی کا تغیر لازم آتا ہے اور مترادفات کے غلط استعمال سے ابلاغ ناقص ہو جاتا ہے ۔

روزمرہ اور محاورہ : روزمرہ اور محاورہ کی اہمیت سے بحث کرنے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ تصریح کر دی جائے کہ روزمرہ اور محاورہ کیا ہے اور ان دونوں میں کیا فرق ہے ؟

کیفی کہتا ہے : روزمرہ بیان کے اس اسلوب اور بول چال کو کہتے ہیں جو اہل زبان استعمال کرتے ہیں ۔ اس کے خلاف استعمال غلط سمجھا

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۶۹)

نہ بینی خیر ازاں مرد فرو دست
کہ بر من تہمت شعر وسخن بست

اس کے باوجود وہ الفاظ کے انتخاب میں بڑی احتیاط سے کام لیتے ہیں ۔ ان کی غزل "ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں" مترادفات کے فنکارانہ استعمال کی نہایت خوبصورت مثال ہے ۔ یہی صورت اس غزل کی ہے جس کا مطلع ہے :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

جاتا ہے ۔ . . . . استفہام میں کون ذی روح کے لیے اور کون سا کون سی ذی روح کے لیے روزمرہ ہے ۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ جو کلام صرف اور نحو کی رو سے بالکل صحیح ہو وہ روزمرہ کی رو سے غلط ہوتا ہے ، جیسے :

(۱) اس کی چشم میں درد ہے

(۲) وہاں جا کر اس کو کہا

یہ دونوں کلام قواعد کی رو سے صحیح ہیں لیکن روزمرہ چشم کی جگہ آنکھ اور (۲) میں کو کی جگہ سے چاہتا ہے ۔ روزمرہ محاورے سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے ، کیونکہ محاورے میں قواعد کی پابندی کی لم نہیں اور روزمرہ قواعد کے راستے سے ہٹ کر چلتا ہے ۔ مثلاً ۔ اور نا دونوں حرف نفی ہیں ۔ اگر یہ کہیں کہ ''آپ اس پر بے حق جھنجھلائے'' تو آپ نے قواعد کی توہین نہیں کی مگر یہ سنتے ہی روزمرہ قمچی تانتا ہے اور کہتا ہے 'ناحق کہو' اسی طرح بیوقوف کو ناوقوف کہنا روزمرہ کے خلاف ہے اور یہ بھی ہے کہ کلام میں روزمرہ سے قدم قدم پر سابقہ ہوتا ہے اور محاورہ سے کبھی کبھی[1]۔

سجاد مرزا لکھتے ہیں : ''روزمرہ اس بول چال اور اسلوب بیان کو کہتے ہیں جو خاص اہل زبان استعمال کرتے ہیں ۔ اس میں قیاس کو دخل نہیں بلکہ سماعت پر دار و مدار ہے[2]۔''

شبلی لکھتے ہیں:''جو الفاظ اور جو خاص ترکیبیں اہل زبان کے بول چال میں زیادہ مستعمل اور متداول ہوتے ہیں ، ان کو روزمرہ کہتے ہیں ۔ روزمرہ اگرچہ ایک جداگانہ وصف سمجھا جاتا ہے لیکن در حقیقت وہ فصاحت ہی کا ایک جزو خاص ہے ۔ یہ ظاہر ہے کہ عام بول چال میں وہی الفاظ زبان پر آئیں گے جو سادہ ، صاف اور سہل الادا ہوں اور اگر ان میں کچھ ثقل اور گرانی ہو تو رات دن کی بول چال اور کثرت استعمال سے وہ منجھ کر صاف ہو جاتے ہیں ۔ ابوالعلا مصری جو ایک ملحد شاعر تھا ، اس نے قرآن شریف کا جواب لکھا تھا ۔ لوگوں نے اس سے کہا ، گو یہ کلام بلیغ ہے لیکن

---

۱ ۔ کیفیہ ، مکتبہ معین الادب ، اردو بازار ، لاہور ۔

۲ ۔ تسہیل البلاغت ۔

اس میں قرآن مجید کی سی روانی اور صفائی نہیں پائی جاتی - اس ملعون نے کہا ''ابھی تو نہیں لیکن جب دو چار سو برس نمازوں میں منجھ کر صاف ہو جائے گا تو روانی آ جائے گی[۱]۔''

روزمرہ کے مقابلے میں محاورے کی تشریح یہ کی گئی ہے کہ دو کلموں سے مرکب ہوتا ہے ، قواعد کی خلاف ورزی کبھی نہیں کرتا ہے، اکثر اس کی بنیاد استعارے اور تمثیل پر ہوتی ہے ، جوں کا توں قطعاً مناسب محل پر استعمال ہوتا ہے[۲]۔''

اس طرح کی باتیں سجاد مرزا بیگ نے کی ہیں[۳]۔

طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نقاد ادبی تخلیقات میں روزمرہ اور محاورہ کو فصاحت کا جزو لازم کیوں قرار دیتے ہیں ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ادبی تخلیقات اس وقت تک صورت پزیر نہیں ہوتیں جب تک ادیب کا طریق کار یعنی ابلاغ تام اور اظہار کامل نہ ہو - ابلاغ و اظہار تام کے لیے ضروری ہے کہ ادیب زبان کے رگ و ریشے سے واقف ہو - اگر روزمرہ سے ادیب ناواقف ہوگا یا روزمرہ کی نزاکتوں پر مطلع نہ ہوگا تو لازماً اظہار ناقص رہے گا اور ابلاغ (Communication) نا مکمل - مثال کے طور پر ناول یا افسانہ لکھتے وقت جب ادیب اپنے کردار تخلیق کرے گا اور ان کے تشخص کی طرف متوجہ ہوگا تو ان کی زبان سے وہ باتیں کہلوائے گا جو انہیں زیب دیتی ہیں - بالفاظ دیگر مکالمات تبھی برجستہ ، معنی خیز اور رواں ہوں گے جب ادیب کو یہ معلوم ہوگا کہ روزمرہ کا کیا مقام ہے - بعض کردار ایک خاص قسم کی زبان اور خاص قسم کا روزمرہ استعمال کریں گے ، بعض کردار بالعموم روزمرہ سے پرہیز کریں گے - بہر حال جب تک ادیب روزمرہ کی باریکیوں سے آگاہ نہ ہوگا ، اس کو کردار نگاری میں سخت مشکل پیش آئے گی - یہی حال انشا پردازی کے دوسرے نمونوں اور انتقاد میں واقع ہوگا - بعض باتیں روزمرہ کی زبان میں اس طرح کہی جا سکتی ہیں کہ علمی اسلوب منہ دیکھتا رہ جاتا ہے - ادیب روزمرہ سے نا واقف ہوگا تو

---

۱ - موازنۂ انیس و دبیر - ۲ - کیفیہ -
۳ - تسہیل البلاغت -

علمی اصطلاحات کا یا بھاری بھر کم اور ثقیل الفاظ کا سہارا لے گا ۔

شعری تخلیقات میں روزمرہ کی اہمیت نثر سے بھی زیادہ ہوتی ہے کہ واردات ، کیفیات اور جذبات کے اظہار میں شاعر قریب ترین راستوں سے پڑھنے والوں کے ذہن تک پہنچنا چاہتا ہے ۔ اکثر یہ قریب ترین راستے روزمرہ اور محاورہ کی منزلوں سے ہو کر گزرتے ہیں ۔ داغ ، امیر بلکہ مصحفی ، غالب ، درد ، ظفر وغیرہم کی غزلیات میں جو بانک پن ہے وہ روزمرہ ہی کے طفیل ہے ۔

شعر میں مناسب الفاظ پر زور دے کر پڑھنا نہایت اہم اور ضروری ہے اور پڑھنے والا اس وقت مناسب الفاظ پر زور نہیں دے سکتا جب تک روزمرہ سے آگاہ نہ ہو ۔ اسی طرح شاعر بھی تہہ در تہہ لہجے رکھنے والے شعر اس وقت تک نہیں کہہ سکتا جب تک روزمرہ اور محاورہ کی رگ و ریشہ سے پوری آگاہی نہ حاصل کر لے ۔ تخلیقات شعری ہوں یا نثری ، نقاد کا فرض ہے کہ وہ یہ دیکھے کہ انشا پرداز کسو یا شاعر کو اپنی زبان پر کہ وسیلۂ ابلاغ ہے ، کہاں تک قدرت حاصل ہے اور اس قدرت کو جانچنے اور پرکھنے کا نہایت موزوں طریقہ یہ بھی ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ فنکار روزمرہ اور محاورہ سے کیا کام لیتا ہے ۔

شبلی نے انیس و دبیر کا موازنہ کرتے ہوئے انیس کے کلام کو اس پر اس لیے ترجیح دی ہے کہ میر انیس کا کوئی کلام روزمرہ سے خالی نہیں ہوتا[1]۔

---

۱ - خادم جدا نہ تھا شہ گردوں سریر سے
کس جرم پر حضور خفا ہیں حقیر سے

———

کس کی مجال ہے جو کہے گا یہ کیا کیا
بھابی نے دی غلام کو رخصت بجا کیا

———

کہتے تھے راہ میں نہ کہ وار اپنا چل گیا
افسوس ہے کہ ہاتھ سے دریا نکل گیا

یہی وجہ ہے کہ حسرت موہانی لکھتا ہے : ''دور حاضر کے بعض شعرا کا رجحان زیادہ تر اس جانب معلوم ہوتا ہے کہ اپنے کلام کی خوبی کا دار و مدار استعمال ترکیب فارسی اور دشوار گوئی پر رکھیں ، جس کو وہ پیروئ غالب کے مرعوب کن نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ حالانکہ حقیقت حال یہ ہے کہ غالب کے بھی بہترین اشعار وہی ہیں جن کی برتری صدق محاورہ یا صفائی زبان اور سادگی زبان کی مرہون منت ہے ۔ ذیل میں ہم ہر عہد کے اساتذہ کا صاف اور سادہ یا محاورہ دار کلام بطور نمونہ پیش کر کے لطف سخن کے طالبان صادق کو ان کی پیروی کا مشورہ دیتے ہیں :

شاہ حاتم :

تم کہ بیٹھے ہوئے اک آفت ہو
اٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو

قائم چاند پوری :

درد دل کچھ کہا نہیں جاتا
آہ چپ بھی رہا نہیں جاتا

میر حسن :

نہ ملا وہ نفاق کے مارے
کیا کریں ہم وفاق کے مارے
مت خفا ہو کہ آن نکلے ہیں
ہم بھی یاں اتفاق کے مارے
ہو چکا حشر بھی حسن لیکن
نہ جیے ہم فراق کے مارے

مصحفی :

اور سب تم سے ورے بیٹھے ہیں
ایک ہم ہیں کہ پرے بیٹھے ہیں
پھٹ چکا جب سے گریباں تب سے
ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے ہیں

گر ابر گھرا ہوا کھڑا ہے
آنسو بھی تلا ہوا کھڑا ہے

ہے موسم گل ، چمن میں ہر نخل
پھولوں سے لدا ہوا کھڑا ہے

اسیر :

نبض بیمار جو اے رشک مسیحا دیکھی
آج کیا آپ نے جاتی ہوئی دنیا دیکھی

رہرو ہر ایک بہر تماشا ٹھہر گیا
ٹھہرے وہ جس جگہ وہیں میلا ٹھہر گیا
دل کو چھپا رہے تھے وہ آنکھوں نے کہہ دیا
گزرے جو دو گواہ تو دعویٰ ٹھہر گیا

انور دہلوی :

اُن سے ہم لو لگائے بیٹھے ہیں
آگ دل میں دبائے بیٹھے ہیں
وہ جو گردن جھکائے بیٹھے ہیں
حشر کیا کیا اٹھائے بیٹھے ہیں
ہم نہیں آپ میں خوشی سے جو وہ
گھر میں مہمان آئے بیٹھے ہیں
شرم بھی اک طرح کی چوری ہے
وہ بدن کو چھپائے بیٹھے ہیں
کیا سکھائے گا ان کو ظلم فلک
خود وہ سیکھے سکھائے بیٹھے ہیں

فراق گورکھ پوری ذوق کے متعلق لکھتے ہیں : ”ذوق کے کلام سے ہمارے دماغ کے اُس حصے کو ایک ہلکا سا انبساط ، ایک خوش‌گوار آسودگی ملتی ہے جو پیش پا افتادہ باتوں اور عام خیالات کو ادا کرنے میں غیر معمولی قدرت اظہار کو دیکھ کر ملتی ہے ۔ اس لیے ہم ذوق کو جن معنوں میں زبان کا شاعر کہہ سکتے ہیں ، ان کے ہم عصروں اور پیش رووں میں ہم کسی کو نہیں کہہ سکتے بلکہ داغ کو بھی نہیں کہہ سکتے ۔ اس لحاظ سے ہم ذوق کو اردو کا پنچایتی آرٹسٹ یا شاعر کہہ سکتے ہیں ۔ عوام اور

متوسط طبقے کی اکثریت اور امرا و رؤسا بھی گیتوں میں ، غزلوں میں ، بزم حال و قال میں عموماً ''پتلے'' اور سطحی یا بے تہہ جذبات و خیالات کی چیزیں مانگتے ہیں ۔ یہاں بھی جمود ، تن آسانی اور سہل پسندی کار فرما ہیں ۔ میرے علم میں اب تک کسی قوال نے غالب کی کوئی غزل نہیں گائی (اور کاش نہ گائے) اور ذوق نے تو قوالوں کے لیے کئی غزلیں لکھ کے دیں ۔ غالب پہلا شخص ہے جس نے رچی اور سنوری ہوئی موسیقیت اردو شاعری میں پیدا کی لیکن پنچایتی طور پر عامیت زدہ کانوں کے سننے سنانے یا سطحی طور پر گانے بجانے کی چیز غالب کی موسیقیت نہیں ہے ۔ ذوق کی غزلیں گانے کو لوگ بھلے گائیں لیکن سنگیت سے ان کو کیا واسطہ ؟

ہاں تو ذوق پنچایتی شاعر ہے ، رائے عامہ کا شاعر ہے ۔ ذوق کی لغت ، اسلوب بیان سازی ، جس طرح زمینیں ذوق نے نکالی ہیں سب سے پتا چلتا ہے کہ وہ اہل دلی کے جمہوری مذاق سے بہت قریب ہیں بلکہ اس مذاق کی روح یا اس کے مرکز کو انہوں نے پا لیا ہے ۔ اس معاملے میں ذوق کا کوئی ثانی یا حریف نہیں ۔ اسی سے ذوق استاد ذوق کہلائے ۔ بول چال کی اردو کو جو شاعر اس جچے تلے طریقے پر باندھ دے ، اس میں اتنی تکمیل پیدا کر دے، اسے یوں چمکا دے کہ ترقی کی گنجائش باقی نہ رہے، وہی پنچایت اور پنچایتی شاعری کا ملک‌الشعرا یا استاد مانا جا سکتا ہے ۔ ایسے شاعر کا شاعر کم لیکن حیرت انگیز صناع ہونا ضروری ہے ۔ اردویت جتنی ہمیں ذوق کے یہاں ملتی ہے اتنی ذوق سے پہلے کسی شاعر میں نہیں ملتی اور جتنے موضوعات پرشعر کہے ہیں اتنے موضوعات پرداغ بھی اس اندازسے اشعار نہیں کہہ سکتے ۔ میر ، سودا ، درد ، غالب و مومن سب کے یہاں بہت سہل اور سلیس اردو کی مثالیں ملیں گی لیکن ہم ان کی اردویت کی بجائے ان اشعار کی شعریت سے متاثر و متکیف ہوتے ہیں ۔ ان کی سادگی اور ذوق کی سادگی میں بڑا فرق ہے ۔ ان کی بزلہ سنجی بھی ذوق کے ٹھٹھول سے الگ ہے ۔ ذوق کا مرکز جو (Centripetal) آرٹ ابھی خارجیت کے سبب داخلیت اور شعریت سے مغلوب نہیں ہوتا ، اس لیے محض زبان یا خالص اردو کی صفت تنہا چمکتی ہوئی نظر آتی ہے ۔ ہم پر استاد ذوق کے لقب کا مفہوم روشن ہو جاتا ہے ۔ ہم اس کے انداز بیان کو دیکھتے رہ جاتے ہیں اور انشا پردازی کے معجزے

کے قائل ہو جاتے ہیں ۔ ذوق کی اردو سے اگرچہ داغ کی اردو بنی لیکن داغ کی شوخ بیانی نے اس میں ایک شدت اور تیکھا پن پیدا کر دیا ۔ داغ کے چہچہے اور معجز نما چھلاھٹ جس پر پیار کا دھوکا ہو جاتا ہے، داغ کی تنہا ملکیت ہے ۔ داغ کی اردو ذوق کی اردو کی نرم آھنگ نثریت سے کچھ الگ ہو گئی ہے ۔ داغ کی آواز میں ایک آنچ ہے، اس کے اشعار میں ایک جان ہے جو محض اردو یا زبان کا کرشمہ نہیں ہے ۔ زبان کا خالص کرشمہ ذوق کے یہاں مختلف العنوان اشعار میں ملتا ہے ۔ ذوق کی اردویت نظیر اکبر آبادی کی پنچایتی بولی سے بھی الگ ہے کیونکہ ذوق کے یہاں محض زبان و بیان و طرز ادا کے وہ تمام فن کارانہ صفات موجود ہیں جو مومن، شیفتہ اور خالص زباں پرست طبقے کے دلوں کو لگے ۔ ذوق کی اردو میں چمکی ہوئی، بنی ٹھنی ہوئی، تراشی خراشی ہوئی عمومیت ہے ۔ ذوق زبان کے لحاظ سے عمومیت زدہ ہرگز نہیں ہے بلکہ عمومیت ذوق کے قلم کی چوٹوں سے چمک گئی ہے، اور اس میں فصاحت کی جھلک پیدا ہو گئی ہے ۔ نظیر کے یہاں یہ عمومیت جوں کی توں نظم ہو گئی ہے ۔ نہ ذوق کی اردویت اس ''خالص اردو'' کی مثال ہے جس کو آرزو لکھنوی نے فروغ دیا ۔ ذوق کا یہ شعر :

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر گئے پر نہ لگا جی تو کدھر جائیں گے

یا ''مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے''، ہے تو خالص اردو لیکن اس تکلف اور تصنع اور اس اٹکاؤ سے بالکل آزاد ہے جو آرزو کے بالارادہ کہے ہوئے آورد زدہ خالص اردو کے اشعار میں ملتے ہیں ۔ دیکھیے یہ آرزو کی خالص اردو اور ان کا وہ کلام بھی جس میں فارسی عربی الفاظ آتے ہیں اور پھر دیکھیے ذوق کے کلام کا ہلکا پھلکا پن اور اس کی تیز رفتاری اور سبک روی ۔ آرزو تو کیا، کسی شاعر کی زبان اس بے تکلف برجستگی کی مثال نہیں پیش کرتی :

جس جگہ بیٹھے ہیں بادیدۂ نم اٹھے ہیں
آج کس شخص کا منہ دیکھ کے ہم اٹھے ہیں

یہ ہے ذوق کی اردویت جو ناسخ تک کو بھی نصیب نہیں ہوئی اور

بالکل اسی انداز میں جس کی مثال آتش کے یہاں بھی نہیں ملتی ۔ ذوق واقعی استاد ذوق تھے ۔ ذوق فنکار بڑے نہ ہوں ، صنعت کار وہ بہت بڑے ہیں ۔

ذوق کے بہت سے اشعار اور کچھ غزلوں کی غزلیں تیس چالیس برس پہلے بہت لوگوں کو یاد تھیں ۔ اس وقت تک غالب کے کلام کی نشاۃ ثانیہ ابتدائی منازل میں تھی ۔ آج بھی کافی لوگوں کو ذوق کے کلام کا کچھ حصہ یا اچھا خاصہ حصہ یاد ہے لیکن جتنا لوگوں کو یاد تھا یا ہے اس سے چوگنے آٹھ گنے شعر ذوق کے ایسے ہیں جن میں تصقید سمیت اور کئی زاویے بناتی ہوئی ڈھیل سمیت الفاظ ، محاورے ، فقرے ، ردیفیں اور قافیے اس ڈھب سے بندھے ہیں کہ یہ اشعار زبانوں پر نہ ہوتے ہوئے بھی ، یاد نہ ہوتے ہوئے بھی ، جب پڑھے جاتے ہیں تو بہت لطف دیتے ہیں ۔ یہ شعر حافظے میں محفوظ نہ رہیں لیکن جب آنکھوں کے سامنے آتے ہیں تو ہم ذرا ٹھٹھک کر گویا پھسل جاتے ہیں ۔ ان اشعار میں بھی ایک بچھلہرا پن ہے ۔ یاد وہ اس لیے نہیں رہتے کہ ذوق کے معرکہ آرا اشعار کی برجستگی ، رائے عامہ یا سامنے کی بات ، یا مسلمہ کلیات کے بیان کا نکھار ان اشعار میں ذرا کم ہے ، ان میں ذوق کا پورا پورا زور بیان نہیں ہے لیکن لطف بیان موجود ہے ۔ سطحیت اور پتلے پن میں جب سنگ مر مر کی چکناہٹ اور ہمواری یا بلور کی ہم دمیدگی اور انجماد آ جاتے ہیں ، تب ہم احساس تکمیل کرتے ہیں اور ذوق کے جن اشعار میں یہ صفات آ گئے ہیں وہ یاد رہ جاتے ہیں لیکن ان کے بہت سے اشعار بلور یا سنگ مر مر ہوتے ہوتے رہ گئے ہیں اور ان کے پتلے پن میں مکمل انجماد پیدا نہیں ہو سکا ہے ۔ اس لیے سامنے آ کر لطف تو دے جاتے ہیں لیکن یاد نہیں رہتے ۔ ذوق کا جو اسلوب ہے اس کے لحاظ سے مطلعوں میں یہ انجماد یا جماؤ پیدا ہو جانے کا زیادہ امکان رہتا ہے ۔ ذوق کی شاعری زبان کی شاعری ہے اور زبان کے شعر مطلعوں میں اکثر نکھر آتے ہیں ۔ اس لحاظ سے ہم ذوق کو مطلعوں کا شاعر کہہ سکتے ہیں ۔ جذبات میں گہرائی اور شدت نہ ہونے سے ذوق کے اکثر اشعار ان کے استادانہ انداز بیان کے سبب پھسپھسے پن کے عیب سے بال بال بچ جاتے ہیں ۔ جہاں برجستگی نہیں آ سکی یا شعر کی نرم رفتار میں ہمواری یا خوبصورت لچک پیدا

نہیں ہو سکی ، وہاں ذوق کے اشعار لچ لچ کر رہ گئے ہیں ۔ ان کے پاؤں میں موچ آتے آتے رہ گئی ہے ۔ ذوق کے ہر شعر میں زبان کی طنابیں پوری طرح کھنچی ہوئی نہیں ہیں ، نہ آواز کی روانی میں ہر جگہ وہ لچک پیدا ہو سکی ہے کہ الفاظ کے "زلف مسلسل کے پیچ میں" ہر شعر اک اک گدگدی کے ساتھ تین تین بل کھا جائے ۔ ایک حقیقت سے ڈھیلے پن ہی کے کارن یہ اشعار یاد داشت سے پھسل جاتے ہیں ۔ کہیں ایسا نہ ہوتا تو سطحیت کے باوجود آج ذوق کا پورا کلام لوگوں کو از بر ہوتا ، شاید خصوصاً سطحیت کی وجہ سے ۔

یہ بتایا جا چکا ہے کہ جو اردویت ذوق کے کلام میں ہے وہ کسی اور شاعر کو اس حد تک نصیب نہیں ہوئی ۔ غالب اوروں سے استفادہ کرتا ہوا بھی اپنے رنگ میں پر گٹ ہو جاتا ہے :

ابن مریم ہوا کرے کوئی　　　میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
بات پر واں زبان کٹتی ہے　　　وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے
ہم نے مانا کہ کچھ نہیں غالب　　　مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے

غالب کے ان اشعار کی سادگی کو دیکھ کر ممکن ہے یہ خیال گزرے کہ میر کی سادگی سے غالب نے متاثر ہو کر یہ اشعار کہے لیکن ان اشعار میں میریت نہیں ہے بلکہ غالبیت ہے ۔ غالب تقلید کرتے ہوئے بھی غالب ہی رہتا ہے :

نہ ہوئی گر میرے مرنے سے تسلی نہ سہی
امتحاں اور بھی باقی ہیں تو یہ بھی نہ سہی

چند دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

حریف معنئی مشکل نہیں فسون نیاز
دعا قبول ہو یارب کہ عمر خضر دراز

جور سے باز آئیں پر باز آئیں کیا
کہتے ہیں ہم تجھ کو منہ دکھلائیں کیا

ممکن ہے ان مطلعوں میں غالب نے ذوق کے مطلعوں اور ان کے عام انداز کی برجستگی اور اردویت سے ذوق کے کلام کی صفائی اور روانی سے اثر لیا ہو لیکن ان اشعار میں جو طنز ہے ، ان اشعار میں جو کھٹکے ہیں ، لہجے میں جو تیکھا پن اور تلخی ہے وہ غالب کی اپنی چیزیں ہیں ۔ ان عناصر کے فقدان ہی سے ذوق کی اردویت چمک جاتی ہے اور اس چمک میں کوئی اور کرن شامل نہیں ہونے پاتی ۔

مذکور تری بزم میں کس کا نہیں آتا
پر ذکر ہمارا نہیں آتا نہیں آتا

لیتے ہی دل جو عاشق دل سوز کا چلے
تم آگ لینے آئے تھے کیا آئے کیا چلے

ان اشعار میں اردویت کے سوا کچھ نہیں مگر غالب سے بہت زیادہ اردویت ان میں ہے ۔ ہندوستانی الفاظ اور فارسی عربی کے وہ الفاظ جو اتنے مانوس خاص و عام ہو گئے ہیں کہ ہندوستان یا اردو کی بوباس ان میں آ گئی ہے ، غالب ، مومن ، میر اور سودا نے استعمال کیے ہیں ، لیکن جس طرح ہندی کی چندی یا جیسا محض زبان کا ٹھٹھول ان لفظوں سے ذوق کر دکھاتے ہیں، وہ آپ اپنی مثال ہے۔ جہاں تک میر و غالب کا تعلق ہے، زبان اور الفاظ نے اپنے آپ کو انہیں سونپ دیا ہے لیکن جہاں تک زبان و الفاظ کا تعلق ہے ، ذوق نے اپنے آپ کو انہیں سونپ دیا ہے ۔ پھر ان کی سی اردویت اور کسی میں کہاں آ سکتی تھی ؟ ذوق کے یہاں الفاظ پر جذبات کا راج نہیں ہے بلکہ الفاظ اور زبان جذبات اور خیالات پر راج کرتے ہوئے اور خود اپنی فاتحانہ شان دکھاتے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ میر و غالب اپنی شعریت کے مخصوص اندازوں کی شرط لگا کر اردو کو اپناتے ہیں ۔ ذوق

اردو کو صرف اردویت کی شرط لگا کر اپناتے ھیں ۔ غالب و میر کی اردو میں غالب و میر کی شخصیتیں جھلکتی ھیں ۔ ذوق کی اردو میں صرف اردو کی شخصیت نظر آتی ھے ۔ یہ ھے ذوق کی اردویت اور یہ ھے ذوق کا فن[1] . . . . ''

فراق بھی داغ کے متعلق کہتے ھیں :

داغ کی زبان میں فلیتے بھرے ھوتے ھیں جو رہ رہ کر چھوٹتے چلے جاتے ھیں ۔ دلی کی بھرپور زندگی اور لال قلعہ کی رنگ رلیاں داغ کے کلام میں کچھ اس طرح جلوہ گر ہو گئی ھیں کہ دیکھنے سننے والے دیکھتے سنتے رہ جاتے ھیں ۔ گالی دینے کا بھی ، چیل جھپٹے مارنے کا بھی ایسا سلیقہ سب کو کہاں آتا ھے ! دلی کی بولی ٹھولی اپنی پوری موج زنی کے ساتھ داغ کی غزلوں میں لہرا رھی ھے ۔ داغ کے متعلق رائے عامہ بالکل سچائی پر تھی کہ یہ شخص زبان کا لاثانی جادوگر ھے ۔ اردو شاعری نے داغ کے برابر کا فقرے باز نہ آج تک پیدا کیا ھے نہ آئندہ پیدا کر سکے گی ۔ داغ کے جذبات پر نفرین بھیجتے ھوئے بھی بے اختیار منہ سے واہ واہ نکل جاتی ھے ۔ داغ کی تغزل سراسر واسوخت سہی لیکن اس کی بے پناہ قوت اظہار کا لوھا ماننا پڑتا ھے ۔ مغلیہ خاندان کی تلوار کی فاتحانہ شان اور چکا چوند پیدا کرنے والی چمک دمک جب زندگی اور جذبات کی تاریک پستیوں میں اپنے جلوے دکھاتی ھے تو وہ داغ کی شاعری بن جاتی ھے ۔

لیکن داغ کو محض غیر شریفانہ اور عامیانہ جذبات کا جادو بیان شاعر سمجھنا پوری سچائی نہیں ھے ۔ الفاظ ، محاوروں چست فقروں اور بے لاگ یا فطری بے ساختہ باتوں کا لاثانی شاعر ھونے کے علاوہ داغ کچھ اور بھی ھے ۔ مومن کے نفسیاتی تجزیوں کی پرچھائیاں بھی داغ کے بہت سے اشعار پر پڑتی ھیں ۔ پھر دلی کی زبان میں جو لطیف اشاریت آگئی تھی وہ بھی داغ کی غزلوں میں وہ باتیں پیدا کر دیتی ھے جنھیں دیکھ کر کہا جاتا ھے کہ غالب بھی للچا اٹھتے تھے ۔ دل کی چٹکیاں لینے والی بے ساختگی کی ایسی مثالیں اردو کا کوئی دوسرا شاعر آج تک پیش نہیں کر سکا ۔ داغ کے

---

۱ - ''اندازے'' ۔ ادارہ فروغ اردو ۱۹۵۶ء (ذوق) ۔

ایسے اشعار بہ یک وقت سامنے کی باتیں بھی معلوم ہوتے ہیں اور جادو بھی ۔

بول چال کی زبان پر جیسی قدرت داغ کو تھی ویسی قدرت کسی اور شاعر کے یہاں ڈھونڈنا سعی لاحاصل ہے ۔ اجتماعی زندگی کا وہ حصہ جو بولی ٹھولی کی شکل میں وجود میں آتا ہے ، سمٹ کر داغ کی زبان میں جذب ہو گیا تھا ۔ اس امر میں داغ ہمیں شیکسپیئر ، مولیر وغیرہ مصنفین کی یاد دلاتے ہیں ۔ لیکن افسوس داغ کی بولی کے پیچھے جو دنیائے خیال ہے وہ حسین نہیں ہے ، اگرچہ کبھی کبھی لیکن صرف کبھی کبھی ، وہ بہت حسین بھی ہے ۔

میں نے اس مضمون کے آغاز کلام میں داغ سے متعلق اپنے اس جذبے یا اس جذباتی رد عمل کا ذکر کیا ہے جس میں بہ‌یک وقت شدید جھلاہٹ اور بے اختیارانہ تحسین کی کیفیتیں میں اپنے اندر پاتا تھا اور پاتا ہوں ۔ نصف صدی کے اندر اندر گلزار داغ کا عشق یا ان کا شاعرانہ شعور عشق غور کرنے سے پر خلوص عشق معلوم ھی نہیں ہوتا بلکہ محض ایک جنسی خوش باشی اور خوش وقتی معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں پر خلوص داخلیت نہیں ہے ۔ سوز و ساز نہیں ہے ، تہذیب اور کلچر کے عناصر اس میں سموئے ہوئے نہیں ہیں ۔ داغ کی شاعری بے پناہ سحرکارانہ فطانت کے ساتھ اس وقت کے اور خود شاعر کے بگڑے مذاق عشق کو جادو کا آئینہ دکھاتی ہے ۔ میرے کسی دوست نے اسے چیل جھپٹا قسم کی شاعری بتایا تھا ، جیسے روایت کے مطابق میر نے جرأت کی شاعری کو چوما چاٹی بتایا تھا ۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ داغ ایک بگڑے ہوئے زمانے کا سب سے بڑا بگڑا ہوا یا نہایت اچھی طرح رچا اور بنا ہوا بگڑا شاعر ہے ۔ لیکن آخر اس بگڑے ہوئے زمانے میں حالی ، تسلیم ، شاد عظیم آبادی ، آسی غازی پوری ایسی پاکیزہ عشقیہ شاعری ہمیں کیسے دے سکے ؟ جلال صدھا ایسے اشعار کیسے دے گئے جن میں سوز وساز کی چاشنی اب تک رسمسا رھی ہے ۔ خود امیر مینائی مرأۃالغیب میں اور صنم خانۂ عشق میں (جہاں بسا اوقات وہ داغ کی نا کامیاب نقالی کے مرتکب ہو گئے ہیں) ہزار ہا پاکیزہ عشقیہ اشعار ہمیں کیسے دے گئے ۔ داغ کی سب سے بڑی شاعرانہ خوش نصیبی ان کی سب سے بڑی بد نصیبی تھی ۔ ان کی کامیابی ایک مہلک خطرے کی حیثیت اختیار کر گئی تھی ، ان

کی جادو بیانی واسوخت بن گئی ۔ داغ غزل میں جلی کٹی سنانے سے ملک‌الشعرا بن گئے ۔ اس سے یہ چھنٹی ہوئی شاعری اپنی تڑک بھڑک سمیت ، اپنے تمام تاؤ بھاؤ کے باوجود ، اپنے تمام تیور اور تیکھے ‌ین کے با وصف اس بہار سے محروم ہے جو خود داغ کے ان ہم عصروں کے کلام کو تری اور تازگی ، رنگ اور سگندھ بخش رہی ہے جن کے نام ابھی ابھی میں نے گنوائے ہیں ۔ آج داغ کا کلام ان کے معاصرین اور پیش روؤں کے کلام سے زیادہ پرانی چیز ہو گیا ہے لیکن اگر ہم داغ کی غزلوں کو معیاری غزلیں نہ مانیں ، اگر ہم داغ پرستی کے خطروں سے اپنے مذاق کو محفوظ رکھ سکیں تو ان غزلوں کی دل فریب بلکہ مسحور کن اوباشی کا قائل ہونا پڑتا ہے ۔ مجھے بھی اب سے چوتھائی یا تہائی صدی پہلے تک داغ کے کلام سے ایک جھلاہٹ محسوس کرنے کی ضرورت تھی ، وہ ضرورت اب نہیں رہی ۔ اب ہمیں اپنا غصہ تھوک دینا چاہیے اور داغ کی قیامت‌خیز نا سنجیدگی کو کھلے دل سے خراج تحسین ادا کرنا چاہیے ۔ یہ شخص ہماری شاعری کی بد قسمتی ہو کر بھی ہماری شاعری کی ایک بہت بڑی خوش قسمتی ہے ۔ ہمیں اپنی تہذیب میں مناسب موقعوں پر شرارتوں کو بھی جگہ دینا چاہیے ۔ داغ شرارت کے انھی موقعوں کا شاعر ہے ۔ اس شخص نے حرمزدگی کو "genius" کا مقام عطا کر دیا ہے ۔ داغ کی شوخی ، داغ کی چٹکیاں ، داغ کی شرارتیں (جب ہم داغ پر ایک بار پورا غصہ اتار لیتے ہیں) قابل رشک نظر آتی ہیں ۔ ہم داغ کے تغزل پر وجد نہ کریں لیکن پھڑک ضرور اٹھتے ہیں ۔ اس کے کچوکوں سے چوٹ بھی لگتی ہے اور گدگدی بھی ہوتی ہے ۔ اس طرح ہمارے دماغوں کو کون شاعر گدگدا سکتا ہے ؟ داغ کے یہاں ہمیں زبان کے جیسے تیز چٹخارے ملتے ہیں ، جو چٹپٹی زبان کلام داغ میں چلتی ہوئی نظر آتی ہے ، اردو شاعری میں ہمیں اس کی کہیں مثال نہیں ملتی ، شاید کسی زبان کی شاعری میں اس کی مثال نہیں ملے گی ۔ پھر بھی داغ کو زبان کا سب سے بڑا شاعر نہیں مانا جا سکتا ہے ۔ داغ جو باتیں کہنا چاہتے تھے ، ان باتوں کے لیے جس زبان اور جس قسم کی زبان درکار تھی ، داغ البتہ ایسی زبان کے سب سے بڑے شاعر ہیں ، لیکن جو باتیں میر ، درد ، مصحفی ، آتش ، انیس یا اقبال نے کہی ہیں ، وہ باتیں داغ کی باتوں

سے بڑی اور زیادہ خوبصورت باتیں ہیں اور ان باتوں کو داغ کی زبان ادا نہیں کر سکتی ۔ تو پھر ان شاعروں کو زبان کا شاعر کیوں نہیں کہا گیا ؟ صرف داغ کو بہت سے لوگوں کے قول کے مطابق زبان کا شاعر کیوں مانا گیا ؟ وجہ صاف ہے، جب بڑے بڑے خیالات ، شریفانہ جذبات اور بڑی باتیں کامیابی سے کہہ دی جاتی ہیں تو زبان اور محض زبان پر (خیالات کو الگ کر کے) ہماری توجہ نہیں جاتی ، بلکہ شعر کی روح اور قالب ، معنی اور صورت کی پوری اکائی پر ہماری توجہ جاتی ہے ۔ جب بات یا خیال یا جذبہ معمولی ہو اور طرز بیان سب کچھ یا قریب قریب سب کچھ ہو تو ہم ایسے شاعر کو زبان کا شاعر کہتے ہیں ۔

داغ کے بعد ہندوستان کی زندگی اور شاعری کی نشاۃ ثانیہ شروع ہوتی ہے ۔ قومی شعور میں ایک نئی سنجیدگی اور شائستگی آنا شروع ہوتی ہے ۔ آج داغ کو مرے تقریباً نصف صدی کا زمانہ گزر گیا ۔ اس عرصے میں اردو شاعری کہاں سے کہاں پہنچ گئی ۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ عربی ، فارسی لغات کا جتنا اثر اس دور کی شاعری پر نظر آتا ہے اتنا اثر پہلے کی اردو شاعری پر نظر نہیں آتا ، پھر بھی شاعری کی زمین کو داغ کی خوش خرامیوں نے جس طرح ہموار کر دیا تھا ، اس کی مٹی کو داغ نے جس طرح نرما دیا تھا ، زبان کو داغ نے جس طرح ہندی کی چندی کر دیا تھا ، جو سلجھاؤ ، صفائی ، سبک روی داغ نے اردو شاعری کو عطا کی تھی، وہ بھی فارسیت کے ساتھ ساتھ داغ کے بعد کی اردو شاعری کا مستقل جزو بن گئی ۔ میر ، غالب اور داغ کی زبانیں آج کی اردو شاعری کے اجزائے ترکیبی بن گئی ہیں ۔ اردو کی کامیاب شاعری میں جو آج ہمیں سلجھاؤ نظر آتا ہے وہ بہت کچھ داغ کا رہین منت ہے ۔ داغ نے مستقل اثر اردو زبان پر چھوڑا ہے ۔ اس باب میں شاعری کی زبان پر داغ کا وہی احسان ہے جو انگریزی پر، خاص کر انگریزی نثر پر، ڈرائیڈن کے کارناموں کا رہا ۔ یوں تو ہر زبان کی شاعری کا آغاز سادہ اور بے تکلف زبان اور بیان سے ہوتا ہے ، لیکن یہ زبان شروع میں توتلی اور ہکلی رہتی ہے ۔ رفتہ رفتہ اس میں پیچیدگیاں اور پیچیدگیوں کے ساتھ بھاری پن پیدا ہونے لگتا ہے ۔ بعد کو ، بہت بعد کو ، ایک ایسا شاعر یا ادیب ہر زبان میں پیدا ہوتا ہے جو سادہ اور بے تکلف بیان کے ایسے سانچے زبان

کو دے دیتا ہے جو اس زبان کے خد و خال اور اس کی نوک پلک کو مستقل طور پر متعین کر دیتے ہیں ۔ اردو زبان کے حق میں یہ کام ناسخ نے کرنا چاہا تھا لیکن کامیابی داغ کے ہاتھ رہی ۔ داغ نے اردو زبان کے خد و خال کو ، اس کے نکھ سکھ کو اور اس کے جسم کی لکیروں کو اس طرح ابھارا اور چمکایا کہ اب وہ آسانی سے جانی پہچانی جا سکتی ہے ۔ ملک میں اردو اور ہندی کا مسئلہ چھڑا ہوا ہے لیکن ہندی والے بھی رہ رہ کر یہ محسوس کر رہے ہیں کہ اردو زبان میں جو بے ساختگی ہے ، جس طرح اردو سانچے میں ڈھلی ہوئی نظر آتی ہے ، اگر یہ صفت ہندی میں نہ آئی تو ہندی کا مستقبل تاریک ہے[1] ۔

ایجاز ، اطناب اور مساوات : فارسی اور عربی کے انشا پردازوں نے بجا طور پر اختصار کو بہت اہمیت دی ہے ۔ مغرب کے نکتہ طراز نقادوں نے بھی اختصار کو جان کلام اور روح ظرافت کہا ہے[2] ۔ فارسی اور عربی کے نقادوں نے ابلاغ اور اظہار کے تین مدارج بتائے ہیں : مساوات ، اطناب اور ایجاز ۔ اطناب[3] سے مراد یہ ہے کہ جن معانی کا اظہار مقصود ہے وہ قلیل ہوں لیکن الفاظ کثیر ہوں ۔ تشریحات اور توضیحات کا تعلق اطناب سے ہے ۔

---

۱ ۔ اندازے ۔ ادارۂ فروغ اردو ، لاہور

۲ ۔ Brevity is the soul of wit ۔ واضح رہے کہ یہاں wit سے مراد وہ اصطلاحی ظرافت نہیں جو مزاح کی ارتقا یافتہ شکل ہے بلکہ کلام کی لطافت اور اسلوب کی دل پذیری ہے ۔ ظاہر ہے کہ بزلہ سنجی بھی wit میں داخل ہے اور اختصار بزلہ سنجی کو لازم ہے ۔

۳ ۔ Stendhal نے اسلوب کی تعریف یہ کی ہے : ''جس خیال کا اظہار مطلوب ہے اس کے ساتھ ان تمام کوائف کا اضافہ جن کی وساطت سے وہ اثرات پیدا ہوسکیں جو اس خاص خیال کے اظہار سے پیدا ہونے چاہئیں''۔ یہ تعریف Murray نے اپنی انگریزی تصنیف 'Style' میں نقل کی ہے ۔ اس پر تبصرہ آگے آتا ہے ۔ یہاں صرف یہ کہنا مقصود ہے کہ مشرق کے استاد جو اطناب کو ایک خاص مقام دیتے ہیں ، تو اس کی رمز ایسی نہیں کہ سمجھ میں نہ آ سکے ۔

مساوات کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ الفاظ معانی' مطلوب کے مساوی ہوں اور ایجاز کے متعلق یہ کہا گیا ہے کہ جب کثیر معانی ، قلیل الفاظ میں ادا کیے جاتے ہیں تو ایجاز کی صورت پیدا ہوتی ہے ، یعنی وہ اختصار کہ جان کلام ہے اور روح ابلاغ ہے[1]۔

نظامی عروضی سمرقندی نے اپنی تصنیف ''چہار مقالہ'' میں (سن تالیف ۵۵۰ھ یا اس کے لگ بھگ) پہلے مقالے میں دبیری سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فصاحت قرآن کی غایت ایجاز لفظ اور ایجاز معنی ہے ۔ دبیری کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں :

انشا پرداز کے لیے ضروری ہے کہ اپنا مطلب یوں ادا کرے کہ الفاظ معانی کے تابع ہوں اور غایت اختصار ملحوظ رہے کہ فصحاے عرب نے کہا ہے سب سے اچھا کلام وہ ہے کہ مختصر ہو اور جامع ہو ، اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر معانی الفاظ کے تابع ہو گئے تو بات لمبی ہو جائے گی اور انشا پرداز یا دبیر ہرزہ گو کہلائے گا۔[2] ایک جگہ اچھے دبیر کی خصوصیات گنواتے ہوئے نظامی عروضی لکھتے ہیں کہ انشا پردازی کا کمال یہ ہے کہ معانی کونین دو لفظوں میں ادا ہو جائیں ۔ علاوہ ازیں وہ جب ایجاز کا ذکر کرتے ہیں تو اکثر و بیشتر فصاحت کا ذکر بھی کرتے ہیں ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایجاز اور فصاحت میں چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ شمس قیس رازی اپنی تالیف 'المعجم' میں لکھتے ہیں کہ بلاغت کے معنی یہ ہیں کہ معانی مطلوب تھوڑے لفظوں میں ادا ہو جائیں ۔ استعارات و تشبیہات کا تعلق ایجاز ہی سے ہے، البتہ اختصار و ایجاز میں اس بات کا لحاظ رکھنا چاہیے کہ معانی میں خلل واقع نہ ہو[3]۔ معلوم ہوا کہ شمس قیس کے نزدیک بلاغت اور ایجاز

---

۱ ۔ دیکھیے ''دبیر عجم'' تالیف مولانا اصغر علی روحی ، لاہور ۱۹۲۸ء اور تسہیل البلاغت (حوالے کی تفصیل پہلے درج کی جا چکی ہے) ۔

۲ ۔ دیکھیے چہار مقالہ مرتبہ قزوینی گب میموریل ایڈیشن ۱۹۰۹ء

۳ ۔ ''المعجم فی معائیر اشعار العجم'' تہران ۱۳۱۴ شمسی مطبع مجلس بہ تصحیح تروینی و تصحیح ثانوی مدرس رضوی (سال تالیف کتاب ساتویں صدی ہجری کا اوائل ہے) ۔

قریباً قریباً ہم معنی ہیں ۔ فارسی کی وہ کتابیں جو ایجاز و اختصار کے اعتبار سے نہایت مشہور ہیں ، بہ تفصیل ذیل ہیں :

۱ ۔ چہار مقالہ ۲ ۔ گلستان سعدی

۳ ۔ المعجم (شمس قیس رازی)

۴ ۔ تاریخ جہاں کشائے جوینی

یہ کتابیں بہت مشہور ہیں لیکن یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ ان کتابوں کے علاوہ اور کتابیں ایسی نہیں جن میں ایجاز بہ طریق احسان ملحوظ رکھا گیا ہو ۔ یہ تو نثر کی کیفیت ہے ۔ منظومات میں بھی سعدی کی بوستان ایجاز و اعجاز کی بہت اچھی مثال ہے ۔ یہی حال حافظ کی غزل کا ہے ۔ اردو کے نثری شاہکاروں میں میر امن کی چہاردرویش یا باغ و بہار ایجاز کے معاملے میں ضرب المثل ہیں ۔ منظومات میں دیا شنکر نسیم کی گلزار نسیم میں ایجاز و اختصار اس حد تک ہے کہ مثنوی میں سے ایک شعر نکال دیجیے تو مطلب میں جھول پڑ جاتا ہے اور شعر میں کوئی لفظ بدل دیجیے تو معانی متغیر ہو جاتے ہیں ۔ کم و بیش یہی حال میر حسن کی مثنوی کا ہے ۔ غزل گو شعرا میں غالب کا کلام ایجاز و اختصار کی بہترین مثالیں پیش کرتا ہے ۔ خود غالب کو اس بات کا شعور ہے کہ وہ کہتے ہیں :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

یہ کہنا تو مشکل ہے کہ نثر یا نظم میں ایجاز یا اختصار کی صفات کس طرح پیدا ہوتی ہیں لیکن بجنوری نے درست کہا ہے کہ نئی ترکیبیں وضع کرنے سے بعض اوقات خیال کا ایک طویل سلسلہ بہ اختصار ادا کر دیا جاتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ فنکار جب تک اپنے وسیلۂ اظہار پر قدرت تامہ نہ رکھے گا ، نئی تراکیب وضع کرنے میں ہمیشہ ٹھوکر کھائے گا ۔ بجنوری لکھتے ہیں کہ فنون لطیفہ میں خوش نگاری کو فن تعمیر سے سب سے زیادہ مشابہت ہے ، الفاظ خشت و گل ، چوب اور آہن ہیں جن سے ادبیات کی عمارت ہوتی ہے ۔ میر حسن دہلوی کی طرح اطالوی شاعر رسنو نے اپنے دیوان میں عجب گل کار ، آئینہ بند ، منور اور پر عشرت محلات تیار کیے ہیں ۔ کسی نے اس سے دریافت کیا کہ اے غریب کاشانہ نشیں شاعر ! یہ ساز و سامان کہاں

سے پایا ؟ رسٹو نے جواب دیا : الفاظ خشت و سنگ سے ارزاں ھیں ۔

لیکن مرزا کے الفاظ لعل و جواھر سے بھی گراں ھیں ۔ مرزا غالب اس بات سے خوب واقف ھیں کہ مترادفات کو محض مؤلفان لغت نے طلبا کی سہولت کی غرض سے وضع کر لیا ھے ورنہ ایک معنی کے دو الفاظ کسی زبان میں نہیں ھیں ۔ توام بچے کتنے ھی ھم صورت ھوں ، ان کو ایک دوسرے کی عارضی غیر حاضری میں بھی ایک سمجھنا فاش غلطی ھے ۔ مرزا الفاظ کے نازک سے نازک فرق کو خوب جانتے ھیں ۔ وہ ادیبان فرانس کی طرح عقیدہ Magt Propre کے پابند اور قائل ھیں ۔ دیوان کے مطالعے سے معلوم ھوگا کہ مرزا نے ایک لفظ کو جہاں تک ھو سکا ھے دوبارہ استعمال نہیں کیا ھے ۔ اس کی وجہ سحبان وائل کی طرح یہ نہیں ھے کہ وہ کسی لفظ کی تکرار نہیں کرتے بلکہ یہ ھے کہ وہ کسی خیال کا اعادہ نہیں کرتے ۔

زبان ارتقا کی پابند ھے ۔ الفاظ بے جان نہیں بلکہ زندہ ھیں ۔ گو منطق کے قواعد لا تبدیل ھیں لیکن تصورات بمرور وقت تبدیل ھوتے رھتے ھیں اور چونکہ تصور کے زبان سے ادا کرنے کا نام ھی لفظ ھے ، الفاظ تغیر کا تقاضا رکھتے ھیں ۔ اگر یہ تجدید عہد بہ عہد نہ ھوتی رھے تو زبان کہنہ اور پارینہ ھو جائے ۔

زبان کی تجدید مذھبی یا تمدنی اصلاح سے آسان نہیں ۔ جس طرح رواج پر غالب آنا مشکل ھے ، محاورے کا مٹانا بھی مشکل ھے بہت سے ادیب اس نکتے سے غافل ھیں کہ خوب سے خوب محاورہ بلحاظ عمر آخر ضعیف ھو کر بے جان ھو جاتا ھے ۔ اردو میں اس وقت بہت سے محاورات ھیں جو حقیقت میں الفاظ و فقرات کی ''ممیاں'' ھیں ۔ مرزا نے اپنے دیوان میں محاورے کی بندش سے اکثر احتراز کیا ھے ۔ تمام دیوان میں مشکل سے دس اشعار ایسے ھیں جن میں کوئی محاورہ باندھا ھے ۔ مرزا کی شاعری دلی کی گلیوں یا لکھنؤ کے کوچوں کی پابند نہیں بلکہ آزاد اردو زبان ھے ۔ جب مرزا نے اپنے فلسفیانہ خیالات کے لیے موزوں الفاظ کی تلاش کی تو اردو کے ذخیرۂ الفاظ کو بہت محدود پایا ۔ لیکن قاعدہ ھے کہ جہاں نیا خیال پیدا ھوتا ھے وھاں نیا لفظ خود بخود پیدا ھو جاتا ھے ۔ ھر جان اپنا جسم خود ھمراہ لاتی ھے ۔ مرزا کے خیالات نے اپنے اظہار کے لیے خود الفاظ تیار کر لیے بلکہ وقت نے مرزا کی مشکل پسند

طبیعت کے لیے کام کو زیادہ آسان کر دیا ۔ الفاظ سازی کے فن میں مرزا اجتہاد کامل کا درجہ رکھتے ہیں ۔ چنانچہ یہ الفاظ ملاحظہ ہوں :

دام شنیدن ۔ خمار رسوم ۔ آتش خاموش ۔ جوہر اندیشہ ۔ گلبانگ تسلی ۔ شبنمستان ۔ دریاے مے ۔ پہلوے اندیشہ ۔ غرق نمکداں ۔ خانہ زاد زلف ۔ زنجیر رسوائی ۔ جمع و خرچ دریا ۔ موج نگاہ ۔ نبض خس ۔ تشنۂ فریاد ۔ خلوت ناموس ۔ صید ز دام جستہ ۔ خود داری ساحل ۔ شہپر رنگ ۔ موجۂ گل ۔ گذر گاہ خیال ۔ برگ ادراک ۔ طالع خاشاک ۔ آئینۂ انتظار ۔ خس جوہر ۔ لذت سنگ ۔ گردش رنگ ۔ افشردۂ انگور ۔ شہر آرزو ۔ صحراے دستگاہ ۔ دریا آشنا ۔ محشر خیال ۔ مژگاں سوزن ۔ مژگاں یتیم ۔ کنگر استغنا ۔ سلک عافیت ۔ معاش جنوں ۔ دام تمنا ۔ دریاے بیتابی ۔ وادی خیال ۔ سیاست درباں ۔ نسیہ و نقد دو عالم ۔ طلسم پیچ و تاب ۔ طعنہ نا یافت ۔ جنت نگاہ ۔ فردوس گوش ۔ کالبد دیوار ۔ گلستان تسلی ۔ چشم صحرا ۔ شیرازہ مژگاں ۔ برخوردار بستر ۔ رنگ فروغ ۔ دامان خیال ۔ قلزم خوں ۔ غبار وحشت ۔ شرار جستہ ۔ جیب خیال ۔ دعوت مژگاں ۔ ان الفاظ کی جدت آشکار اور خوبیاں ظاہر ہیں ۔ بہت سے نکات ضرور قابل بیان ہیں لیکن ان کی اس تمہید میں گنجائش نہیں ۔[1]

اس سے پہلے گزراش کی جا چکی ہے کہ اعجاز کلام کوئی ایسی چیز نہیں جس کی تخلیق کے گر بتائے جا سکیں ۔ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ نئی تراکیب کے وضع کرنے سے معانی کا جو نیا سلسلہ پیدا ہوتا ہے وہ اعجاز کی تخلیق میں معاون ہوتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ اس کا اطلاق نثر پر اتنا نہیں ہوتا جتنا نظم پر ۔ حسرت موہانی لکھتے ہیں : تازگیٔ کلام اور ندرت مضمون کے مانند حسن ترکیب ، خوبیٔ استعارہ اور لطف تشبیہ کو بھی پیش گاہ سخن میں بڑا درجہ حاصل ہے ۔ اشعار میں یہ تینوں خوبیاں اس‌قدر متصل اور اکثر اس طرح دست و گریباں پائی جاتی ہیں کہ ان سب کی مثالوں کو علیحدہ علیحدہ

---

۱ ۔ دیوان غالب جدید ، المعروف بہ نسخہ حمیدیہ ، مرتبہ محمد انوارالحق مفید عام سٹیم پریس ، آگرہ ، طبع اول ، صفحات ۱۴ و ۴۴ ۔

پیش کرنے کی بجائے ایک ہی جگہ درج کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔[1]

حسرت موہانی نے اپنے ذوق سلیم کی بنا پر یہ نکتہ دریافت کر لیا ہے کہ اچھے استعارے اور تشبیہیں اچھی اور نئی ترکیبوں کے ساتھ پائی جاتی ہیں لیکن وہ اس کی توجیہ کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ حسرت اصلاً سخن پرداز ہیں، نقاد نہیں۔ البتہ شمس قیس رازی نے اس کی نہایت صحیح توجیہ کی ہے کہ استعارہ ہو یا تشبیہ، دونوں کا تعلق ایجاز سے ہے۔ یہ بات بہ تکرار کہی جا چکی ہے کہ نئی تراکیب کا استعمال ایجاز کی تخلیق میں معاون ہوتا ہے۔ اب یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ کلام میں ایجاز تب پیدا ہوتا ہے کہ انشا پرداز، شاعر یا نثر نگار استعارے اور تشبیہ کا منصب اور اس کی غایت بھی ملحوظ رکھے اور اپنے دقیق سلسلہ ہائے خیال کے ابلاغ کے لیے نئی تراکیب بھی وضع کرے۔

شمس قیس رازی کے انتقادی اشارات[2] پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ بلاغت، استعارہ اور تشبیہ کے صحیح استعمال کا نام ہے اور استعارہ اور تشبیہ دونوں ایجاز سے مربوط ہیں، تو لازم آیا کہ ہم یہ سمجھیں کہ بلاغت اگر ایجاز ہی کا دوسرا نام نہیں تو ایجاز بلاغت کی تخلیق میں بہت بڑی حد تک دخیل ہے۔ اب یہ بات سمجھ میں آ جاتی ہے کہ اکثر جلیل‌القدر شعرا کے کلام میں نادر تشبیہات، معنی خیز استعارات اور نئی تراکیب کیوں دست و گریباں ملتی ہیں۔

حسرت نے جو اشعار نقل کیے ہیں ان میں جو تراکیب، تشبیہات اور استعارات کام میں لائے گئے ہیں ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ پیچیدہ واردات و افکار اپنی تمام دلالت ہائے امتزاجی کے ساتھ کس خوبی سے پری‌زادان معانی بن کر الفاظ موزوں کے شیشے میں اتر آئے ہیں۔

تو نثر ہو یا نظم، نقاد کا یہ فریضہ ہوگا کہ وہ اس بات پر غور

---

۱ - نکات سخن - انتظامی پریس، حیدر آباد (حسرت موہانی کا دیباچہ جنوری ۱۹۲۵ء میں لکھا گیا ہے۔ اس سے ظاہر تو یہ ہوتا ہے کہ کتاب اسی سال شائع ہوئی)

۲ - کتاب مذکور، یعنی المعجم۔

کرے کہ انشا پرداز یا شاعر نے ابلاغ و اظہار کے لیے کون سے راستے اختیار کیے ہیں اور وہ کن مرحلوں سے گزر کر ایجاز کی منزل مقصود تک پہنچا ہے کہ جان کلام اور روح سخن ہے ۔ در اصل ایجاز ابلاغ و اظہار یا انداز کی وہ صفت خاص ہے جس سے کام لے کر تخلیقی فنکار قریب ترین راستوں سے اپنا مطلب پڑھنے والوں تک منتقل کرتا ہے ۔ اب حسرت موہانی کے اشعار کا انتخاب دیکھیے ۔

مومن :

غیر سے سر گوشیاں کر لیجیے پھر ہم بھی کچھ
آرزو ہائے دل رشک آشنا کہنے کو ہیں[۱]

نسیم دہلوی :

عروس فکر رنگیں کو خیال آیا جو تزئیں کا
شکاف خامہ شانہ بن گیا زلف مضامیں کا

اللہ رے درازی 'آغاز مدعا
نکلا جو حرف منہ سے مرے داستاں بنا
عشاق جاں فروش کے دیکھو تو حوصلے
مقتل تمام معرکۂ امتحاں بنا

---

۱ ۔ اس زمین میں ذوق کا ایک مطلع تلمیحات اور رعایات کے اعتبار سے بے نظیر ہے ۔ شاید یہ مطلع ذوق کے شعری کارناموں میں شامل نہ کیا جا سکے لیکن کالنگ وڈ کے قول کے مطابق شعر کا جو تفریحی پہلو ہے ، اس کی بہت اچھی نمائندگی کرتا ہے ۔ یہی حال آتش کے ایک مطلع کا ہے ۔

ذوق :

وصف چشم اور وصف لب اس شوخ کا کہنے کو ہیں
آج ہم درس اشارات و شفا کہنے کو ہیں

آتش :

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

رشکی :

وہ وہ کیے ہیں جرم کہ کم ہوں گے اور سے
کیا کیا امیدواریٔ تعزیر کر چکے
مسجد میں آ کے اور ہی عالم دکھائیے
بت خانے کو تو عالم تصویر کر چکے[1]

مشتاق لکھنوی :

ڈھلا ہے حسن لیکن رنگ ہے رخسار جاناں پر
ابھی باقی ہے کچھ کچھ دھوپ دیوار گلستاں پر

حسرت نے یہ مثالیں لطف ترکیب اور حسن تشبیہ کے اثبات کے لیے جمع کی ہیں ۔ اب کچھ مثالیں ایسی پیش کی جاتی ہیں جن میں ایجاز کی صفت نمایاں معلوم ہوتی ہے ، لیکن یہ کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ وہ کون سے عناصر ہیں جو مل کر ایجاز کی جادو گری بن گئے ہیں ۔

بات در اصل یہ ہے کہ جس طرح خیال افروزی (Suggestion) اسلوب کی وہ صفت پر اسرار ہے جس کی فقط نشان دہی کی جا سکتی ہے اور جس کا تجزیہ عملاً نا ممکن ہے ، اسی طرح ایجاز کی تخلیق کا گر بھی تخلیقی فنکار کو معلوم ہے اور بس ۔ نقاد کا حسن بیان اور اس کی علمی استعداد یہاں سپرانداختہ نظر آتی ہے کہ نقاد یہ تو کہہ سکتا ہے کہ یہاں ایجاز موجود ہے کہ نئی تراکیب بھی ہیں اور موزوں تشبیہات اور استعارات بھی ہیں ، لیکن یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ ان چیزوں کی آمیزش سے ہمیشہ ایجاز

---

۱ ۔ اس مضمون کا شعر مومن کا شنیدنی ہے :

تاب نظارہ نہیں آئینہ کیا دیکھنے دوں
اور بن جائیں گے تصویر جو حیراں ہوں گے

اور فارسی کے کسی استاد کا شعر ہے :

من از حیرت تو از تمکیں نہ ایماے نہ تقریرے
چناں ماندہ کہ ہم زانوست تصویرے بہ تصویرے

وجود میں آئے گا۔ بہ الفاظ دیگر جہاں ایجاز ہوتا ہے، وہاں اکثر و بیشتر نئی ترکیبوں اور تشبیہات و استعارات کا سراغ ملتا ہے۔ لیکن اس قضیے کا عکس درست نہیں ہے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ جہاں نئی ترکیبات اور تشبیہات و استعارات کا سراغ ملے گا وہاں ایجاز بھی ضرور پایا جائے گا۔ بات یہیں آکر ٹھہرتی ہے کہ جس طرح حسن تناسب کا دوسرا نام ہے، اسی طرح ایجاز بھی مختلف اجزا کے ایسے حسین اور پر اسرار تال میل کا نام ہے جو فوراً پڑھنے والے کے دل میں یہ احساس پیدا کرتا ہے کہ اختصار معجزہ بن گیا ہے، لیکن پڑھنے والا یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ معجزہ کس طرح ہوا ہے۔

مندرجہ ذیل اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ مختلف اجزا کے تال میل سے ایجاز کی صفت پراسرار کس‌طرح وجود میں آئی ہے:

دارد جمال روئے تو امشب تماشائے دگر
یا ایں کہ من می‌بینمش بہتر زشب ہائے دگر

شورے شد و از خواب عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقی ست شب فتنہ، غنودیم
دل نیست کبوتر کہ چو برخاست نشیند
از گوشۂ بامے کہ پریدیم پریدیم

میلی ہزار حیف کہ آں مے پرست را
ذوق شراب ساقئی ہر انجمن کند

بزیر شاخ گل افعی گزیدہ بلبل را
نوا گران نخوردہ گزند را چہ خبر

مبر اے ہم نشیں درشام مہتابم بہ کوئے او
کہ من دیوانہ ام از سایۂ دیوار می ترسم

اب اردو اشعار کا رنگ دیکھیے :

ولی :

تیرے آنے ستی اے راحت جان
شہر کی جان گئی پھر آئی
پھر کے آنا ہے ترا باعث شوق
جس طرح تان گئی پھر آئی

انشا :

ساقیا آج جام صہبا پر
کیوں نہ لہراتی اپنی جان پھرے
ہچکیاں لے ہے اس طرح بط مے
جس طرح گٹکری میں تان پھرے

مصحفی :

میں اک نالہ ایسا کیا کل چمن میں
کہ شعلہ سا برگ درختاں سے گزرا

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم [1]
کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

درد :

ان دنوں کچھ عجب ہے دل کا حال
سوچتا کچھ ہے دھیان میں کچھ ہے

---

۱ - راقم السطور کا ایک شعر اس زمیں میں ہے :
کسی کا دامن زر تار ہو کہ تاج شہی
کہیں تو میری لحد کا غبار ٹھہرے گا

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

اثر دہلوی :

دن کٹا جس طرح کٹا لیکن[1]
رات کٹتی نظر نہیں آتی
ظاہرا کچھ سوائے مہر و وفا
بات تجھ کو اثر نہیں آتی

غالب :

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
جز نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے[2]

جواب سنگ دلی ہائے دشمنان ہمت
ز دست شیشۂ دل ہائے دوستان فریاد

---

۱ - یوں تو شب فراق کے متعلق اردو میں بڑے معرکے کے شعر ہیں لیکن تعجب ہے کہ بہترین اشعار حالی کے ہیں - (راقم‌السطور کو اس رائے کی صحت پر اصرار نہیں ہے لیکن خدا لگتی کہتا ہوں)

بے قراری تھی سب امید ملاقات کے ساتھ
اب وہ اگلی سی درازی شب ہجراں میں نہیں
عمر شاید نہ کرے آج وفا کاٹنا ہے شب تنہائی کا

۲ - اس زمین میں یہ شعر بھی شنیدنی ہیں :

گلزار ترے حسن کا نقش کف پا ہے
ہر پھول ترے دست نگاریں کی حنا ہے
در پیش ہے مجھ کو سفر کوے ملامت
یہ راہ کوئی ساتھ چلے گا نہ چلا ہے

انیس :

انیس دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

جگر :

نہیں جاتی نمود سوز پنہانی نہیں جاتی
بجھا جاتا ہے دل چہرے کی تابانی نہیں جاتی
وہ یوں دل سے گزرتے ہیں کہ آہٹ تک نہیں ہوتی
وہ یوں آواز دیتے ہیں کہ پہچانی نہیں جاتی

فانی :

بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقابل سے اٹھا
مل کے پلٹی تھیں نگاہیں کہ دھواں دل سے اٹھا
جلوے محسوس سہی آنکھ کو آزاد تو کر
قید آداب تماشا بھی تو محفل سے اٹھا

دعویٰ یہ ہے کہ دوری معشوق ہے محال
مطلب یہ ہے کہ قرب نہیں اختیار میں[1]

اصغر گونڈوی :

جوش شباب ، نشۂ صہبا ، ہجوم شوق
تعبیر یوں بھی کرتے ہیں فصل بہار کو
اس جوئبار حسن سے سیراب ہے فضا
روکو نہ اپنی لغزش مستانہ وار کو

---

۱ - راقم السطور کا شعر ہے :
تجھ پہ مخفی ہے جو مجھ پر بیتی   تو قریب رگ جاں رہتا ہے

یاس :

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا
بلند ہو تو کھلے تجھ پہ زور پستی کا
بڑوں بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا

صفی لکھنوی :

غزل اس نے چھیڑی مجھے ساز دینا
ذرا عمر رفتہ کو آواز دینا

کل ہم آئینے میں منہ کی جھریاں دیکھا کیے
کاروان عمر رفتہ کے نشاں دیکھا کیے

آرزو لکھنوی :

گورا گورا ان کا چہرہ چاندنی کا جیسے پھول
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں میں ٹھنڈک آ گئی

شاد عظیم آبادی :

خموشی میں مصیبت اور بھی سنگین ہوتی ہے
تڑپ اے دل تڑپنے سے ذرا تسکین ہوتی ہے

اقبال :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے[1]

---

۱ - اس زمین میں بہادر شاہ کے دربار کے تمام استادوں کی کم و بیش غزلیں ہیں لیکن شیفتہ کا شعر کرامات ہے :

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیب داستاں کے لیے

اس انتخاب کو ختم کرنے سے پہلے یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ بعض اوقات نہایت غیر معروف شاعر اپنی تخلیقی اپج یا مشق کی بنا پر ایسے اشعار کہہ دیتے ہیں جن میں ایجاز کی صنعت اعجاز کی حد تک پہنچی ہوئی نظر آتی ہے ۔ راقم‌السطور نے آج سے کوئی پندرہ سال پہلے منٹگمری میں ایک کہنہ سال شاعر کا کلام سنا تھا کہ صوفی تخلص فرماتے تھے ۔ ان کے تین شعر حافظے پر اس طرح ثبت ہیں کہ وقت کے ہاتھوں میٹے نہیں مٹتے ۔ انھی پر خاتمۂ کلام ہے :

وہ اچھے ہیں تو اچھے ہیں ، برے ہیں وہ تو اچھے ہیں
محبت میں کبھی عیب و ہنر دیکھا نہیں جاتا
ادھر میں ہوں کہ ان کے دیکھنے میں محو حیرت ہوں
اُدھر وہ ہیں کہ ان سے اک نظر دیکھا نہیں جاتا
وہ بے پردہ ہوں صوفی اور نہ دیکھے تو انہیں توبہ
ارے جھوٹے ، چل اپنا کام کر ، دیکھا نہیں جاتا[1]

فصاحت و بلاغت : فصاحت کے سلسلے میں ہمارے قدیم نقادوں نے بڑی موشگافیاں کی ہیں اور کہا ہے کہ فصاحت کلمے سے بھی مربوط ہوتی ہے اور کلام و متکلم سے بھی ۔ پہلے کلمے سے بحث کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ متقدمین نے استدلال کی عمارت اسی بنیاد پر قائم کی ہے ۔

اصغر علی روحی لکھتے ہیں کہ کلمۂ فصیح وہ ہے کہ ثقل سے خالی ہو یعنی پڑھتے وقت زبان ٹھوکر نہ کھائے ۔ صرف یہی نہیں ، وہ یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ بعض کلمات خفیف سے تغیر کی بنا پر اپنی تغیر یافتہ شکل سے فصیح تر ہو جاتے ہیں ۔ مثلاً یہ کہ دامن داماں سے فصیح تر ہے ، پیرہن پیراہن سے ، ناگہاں ناگاہاں سے ، آگہی آگاہی سے بلیغ تر ہے ۔ اسی طرح ان کلمات کو بھی فصیح نہیں کہا جاتا جو غریب ہوں ، مثلاً مرغن اور مزلف ۔

---

۱ ۔ صوفی کے دوسرے شعر کے مضمون سے ملتا جلتا غالباً جلال لکھنوی کا شعر ہے کہ اپنے انداز میں بے مثال ہے :

لگایا آئنہ یہ کہہ کے اس نے روزن در میں
کہ اپنا منہ تو دیکھیں میری صورت دیکھنے والے

ایک بات اور رہ گئی ہے اور وہ یہ کہ کلمے کا ایسا استعمال بھی غیر فصیح ہے جو قیاس لغوی کے مخالف ہو ، بہ الفاظ دیگر جس کی لغت تائید نہ کرے ۔

کلمے کے متعلق جتنی باتیں کہی گئی ہیں ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ قدیم نقاد اس بات سے بالکل واقف نہیں کہ مفردات الفاظ یا کلمات محض اصوات ہیں اور بنفسہا بالکل معصوم - نہ ثقیل نہ غیر ثقیل ، نہ فصیح نہ غیر فصیح ۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ انشا پرداز نے کسی کلمے کو لغوی معانی کے مطابق استعمال کیا ہے یا نہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ کلمات کی اہمیت ، ان کی ترتیب ، ان کے محل استعمال یا اصطلاحاً ان کی نشست سے پیدا ہوتی ہے ۔ کلمے کا ثقیل یا غیر ثقیل ہونا ، غریب اور نادر ہونا بالکل اضافی باتیں ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ناخواندہ اشخاص کے لیے بیشتر الفاظ ثقیل اور غریب ہوں گے اور علماء کے لیے اکثر الفاظ مانوس - اور اسی لیے جو استدلال کیا گیا ہے اس کی بنا پر فصیح ۔ تو معلوم ہوا کہ فصاحت کا تعلق کلمے سے نہیں بلکہ پڑھنے والے کی استعداد علمی سے ہے اور ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ متقدمین کو مطلوب نہ تھا ۔

اس بات پر بھی غور کر لینا چاہیے کہ عربی اور فارسی کے اکثر ممتاز نقاد[1] اس بات پر متفق ہیں کہ الفاظ سے بحث اسی طرح کی جا سکتی ہے کہ ان کے معانی بھی ملحوظ خاطر ہوں ، اور الفاظ سے بحث بھی اسی نکتے کو ملحوظ رکھ کر کی جاتی ہے کہ ان سے معانی مطلوب کا ابلاغ و اظہار مطلوب ہے ، بصورت دیگر الفاظ بے معنی آوازیں ہو کر رہ جاتے ہیں ۔ اب اسی بات پر غور کر لیجیے کہ یہ بات کس قدر لغو اور بیہودہ ہے کہ دامن فصیح تر ہے داماں سے اور پیرہن بلیغ تر ہے پیراہن سے وغیرہم ۔ حقیقت یہ ہے کہ معانی مطلوب کے اظہار کے سلسلے میں کہیں دامن زیادہ مفید مطلب ہوگا کہیں داماں ، کہیں پیرہن زیادہ موزوں معلوم ہوگا کہیں پیراہن اور اسی اعتبار سے یہ الفاظ و کلمات فصیح کہلائیں گے - مندرجہ ذیل اشعار میں دامن

---

۱ ۔ تفصیلات کے لیے دیکھیے مراۃالشعر عبدالرحمان ، دبیر عجم اصغر علی روحی ۔ المعجم شمس قیس رازی ۔ شعرالہند عبدالسلام ندوی ۔ شعرالعجم پروفیسر شبلی اور متعلقہ حوالے جو ان کتابوں میں جستہ جستہ مندرج ہیں ۔

کا محل استعمال دیکھیے ۔ غالب :

سنبھلنے دے مجھے اے نا امیدی کیا قیامت ہے
کہ دامان خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

وزیر :

گوھر اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آج کل دامن دولت ہے ھمارا دامن

ریاض :

گلے مل مل کے جو روئے ہیں بہم صورت ابر
آستیں اشکوں سے تر اپنی ہے دامن ان کا

عابد :

ھنسے گا اوٹ میں دامن کی ان کا چاند سا چہرہ
یہ تصویر چراغ زیر داماں پھر بھی دیکھوں گا

داغ :

وہ جانا پھیر کر چتون کسی کا
کسی کے ھاتھ میں دامن کسی کا

سر محفل مجھی سے پردہ کرنا تھا تجھے ظالم
پھر اس پر یہ قیامت غیر کے دامن سے منہ ڈھانکا

اگرچہ ذوق سلیم خود سراغ دے گا کہ مندرجہ بالا اشعار میں جہاں دامن کا لفظ برتا گیا ہے وھاں داماں غیر فصیح معلوم ھوتا اور جہاں داماں استعمال کیا گیا ہے وھاں دامن غیر موزوں معلوم ھوتا ، تاھم مناسب معلوم ھوتا ہے کہ دو تین اشعار کا تجزیہ کرکے دیکھا جائے کہ مطلعوں کی مجبوری سے قطع نظر انشا پرداز اور فن کار نے دامن کو داماں پر یا داماں کو دامن پر کیوں ترجیح دی[1] ۔ غالب کے شعر میں دونوں مصرعوں میں الف موسیقی کے اعتبار

---

۱ - پروفیسر شبلی بھی اسی مہلک غلطی میں مبتلا ھیں کہ مفردات الفاظ فصیح یا غیر فصیح ھوتے ھیں اور انھوں نے بھی صاحب دبیرعجم کی طرح الفاظ کی معنوی حیثیت کو ملحوظ نہیں رکھا ۔

سے سوادی سُر کی طرح اہم ہے اور بار بار اپنے وجود کا شعور دلاتا ہے ۔ نا امیدی میں، کیا میں، قیامت میں، داماں میں، خیال میں، یار میں، چھوٹا میں، جائے میں الف کی تکرار دیدنی اور شنیدنی ہے ۔ موسیقی ہی کی اصطلاح میں یوں کہا جائے گا کہ دونوں مصرعوں میں الف وہ سر ہے جسے بار بار جھلایا جا رہا ہے اور جس سے آہنگ کی ایک مخصوص صورت پیدا کی جا رہی ہے ۔ صرف یہی نہیں بلکہ خیال یار کے ساتھ جو دوسرے تصورات و افکار سلسلہ در سلسلہ ملے ہوئے ہیں ، وہ بھی اس بات کا تقاضا کرتے ہیں کہ دامن کی بجائے داماں استعمال کیا جائے۔ وزیر کے مطلع میں الف کی تکرار نمایاں نہیں بلکہ الف اور 'ی' کے تال میل سے ایک مخصوص آہنگ کی صورت پیدا کی گئی ہے ۔ اشک سے اور لبریز ہے میں ی کی تکرار ہے اور اسی طرح دوسرے مصرع میں دامن دولت ہے میں پھر 'ی' کو جھلایا گیا ہے ۔ الف بھی موجود ہے ۔ سارا میں ، آجکل میں ، دامن میں اور ہمارا میں ۔ لیکن قافیے میں الف اس طرح واقع ہوا ہے کہ اگر دامن کی بجائے داماں کا کلمہ استعمال کیا جائے تو آہنگ اور نغمے کی صورت بگڑی ہوئی معلوم ہوتی ہے ۔ پہلے مصرعے میں سارا دا سرگم کی طرح بولتی ہوئی سرتیاں معلوم ہوتی ہیں اور ذوق سلیم خود گواہی دے گا کہ سارا دا کے بعد من ایک ایسا صوتی تاثر پیدا کرتا ہے جو نغمے کی تشکیل میں ممد اور معاون ثابت ہوتا ہے ۔ اس کے برخلاف اگر دامن کی بجائے داماں لکھا جاتا تو سارا داماں اور ہمارا داماں میں الف کی تکرار قبیح معلوم ہوتی ۔ دامن میں داماں کے مقابلے میں جو ایک الف ہے ، اس نے م ، ن کے ساتھ مل کر نہایت خوبصورت نغمے کی صورت اختیار کی ہے ۔ دامن کا ن سم کی طرح مصرع کی توقیف کا کام دیتا ہے ۔ اس کے برخلاف اگر داماں کا کلمہ استعمال کیا جاتا تو نہ یہ توقیف کی صورت پیدا ہوتی اور نہ یہ محسوس ہوتا جیسے سم کا مقام آ گیا ہے ۔

کلمات کے ثقیل اوو غیر ثقیل ہونے کے سلسلے میں کہا گیا ہے کہ جس کلمے میں تنافر ہو وہ بھی ثقیل ہوتا ہے ۔ تنافر سے مراد یہ ہے کہ کسی کلمے میں دو متحدالمخرج حروف یا قریب المخرج حروف ایک دوسرے سے متصل واقع ہوں یا قریب قریب متصل واقع ہوں ۔ اس سلسلے میں شست کا کلمہ مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے ۔ اس سلسلے میں اور کیا کہا جا سکتا

ہے کہ اگرچہ جہاں تنافر ہوگا وہاں بعض صورتوں میں ثقل کا احساس بھی ہوگا ، لیکن اسے ایک قاعدۂ کلیہ سمجھ لینا غلطی ہے ۔ مثال کے طور پر اس مصرعے میں شست کا استعمال دیکھیے :

مچھلی کو کیا خبر تھی کہ پانی میں شست ہے

ظاہر ہے کہ پڑھنے والے کو قطعاً کسی قسم کے ثقل کا احساس نہیں ہوتا ، دراں حالیکے اسی کلمے کو اکثر تنافر کی نشان دہی کے لیے پیش کیا جاتا ہے ۔ (تنافر سے تفصیلی بحث آگے آتی ہے) ۔

اب رہا الفاظ کا بنفسہ ثقیل یا غیر ثقیل ہونا ، تو اس بارے میں اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ الفاظ ہمیشہ لازماً اُن معانی سے مشروط اور مربوط ہوتے ہیں جن کا اظہار مطلوب ہے ۔ پیچ دار ، دقیق اور نادر افکار و تصورات طبعاً دقیق ، پیچ دار اور نادر الفاظ و تراکیب کا تقاضا کریں گے اور انشا پرداز مجبور ہوگا کہ موزوں ترین الفاظ کو استعمال کرے ، ہرچند بہ‌ظاہر وہ ثقیل معلوم ہوتے ہوں ۔ مندرجہ ذیل اشعار میں بعض غریب اور ثقیل الفاظ کا محل استعمال دیکھیے اور پھر غور کیجیے کہ ان کی جگہ آسان تر یا معروف تر لفظ رکھا جاتا تو کیا معانی مطلوب کا اظہار تام ہو جاتا ؟

عروق مردۂ مشرق میں خون زندگی دوڑا[1]
سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی
(اقبال)

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا[2]
(غالب)

---

۱ ۔ اس شعر میں خون زندگی دوڑا کا ٹکڑا اور فارابی کا ذکر ثقیل لفظ کا تقاضا کرتا ہے کہ طب کے مسائل سے مربوط ہے تاکہ اس سے وہ جلالت ، عظمت اور زندگی بھی ٹپکے جس کا اظہار مطلوب ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے 'عروق' کو باقی الفاظ پر ترجیح دی ۔

۲ ۔ اس شعر میں سیلاب کی ہلاکت آفرینی کو مد نظر رکھتے ہوئے 'مقدم' کا کلمہ کہ نسبتاً ثقیل ہے ، استعمال کیا گیا ہے اور 'نشاط آہنگ' کی نادر ترکیب 'ساز صدائے آب' سے مشروط و مربوط ہے ۔

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن[1]
دست مرہون حنا، رخسار رہن غازہ تھا

(غالب)

کامل اس فرقۂ زہاد سے اٹھا نہ کوئی
کچھ ہوئے تو یہی رندان قدح‌خوار ہوئے[2]

ہم اٹھے لحد سے مضطر جو خروش حشر سن کر
یہ گماں ہوا کہ شاید وہ ستیزہ کار آیا[3]

(ناظم رام پوری)

یہی حال نثر کا ہے - جہاں مضامین سامنے کے ہوں گے یا معمولی ہوں گے ، وہاں سامنے کے الفاظ استعمال کرنے سے کام چل جانے گا - جہاں مضمون دقیق، پیچ دار اور نادر ہوگا وہاں لفاظ بھی دقیق ، پیچ دار اور نادر ہی ہوں گے - انشاے ابوالفضل اور اخلاق جلالی کی عبارات اس لیے دقیق ہیں کہ مطالب دقیق پر مشتمل ہیں - اسی طرح اردو میں سجاد حیدر نے خیالستان اور افضل علی نے تخیلات میں اکثر ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جو

---

۱ - اس شعر میں زیبائش اور آرائش کے تکلفات و تصنعات کا ذکر ہے اس لیے فن کار نے قصداً اسلوب تحریر بھی پر تکلف اور پر تصنع رکھا - جس طرح میک اپ یا سرخی پاؤڈر کی تہوں میں چہرے کا اصلی رنگ اور خد وخال مخفی ہوتے ہیں ، اسی طرح اس شعر کا مفہوم نسبتاً غریب اور نادر الفاظ میں مستور ہے - مطابقت لفظ و معنی کی ایسی نادر مثالیں راقم السطور کے علم میں کم آئی ہیں -

۲ - اس شعر میں رندوں اور زاہدوں کا تقابل منظور تھا اس لیے شاعر نے بھی کہ اکثر اسلوب تحریر میں سادگی ملحوظ رکھتا ہے ، رندان قدح خوار کے مقابلے میں فرقۂ زہاد کی ترکیب استعمال کی - مراد یہ ہے کہ زاہدوں کے کلمے پر زہاد کو ترجیح دی -

۳ - اس شعر میں مضطر اور خروش کے کلمات متقاضی تھے کہ محبوب کے لیے بھی جو صفت استعمال کی جائے، اس کا ابلاغ اسی قسم کے الفاظ سے ہو- ستیزہ کار کے استعمال کا جواز یہی ہے -

غیر معروف ، نادر اور بظاہر ثقیل ہیں ۔ ان کے استعمال کا جواز یہی ہے کہ وہ مطالب و مضامین جن کا اظہار مقصود ہے ، ایسے ہی الفاظ کا تقاضا کرتے ہیں ۔

خلاصۂ کلام یہ کہ کلمہ یا لفظ بنفسہ نہ فصیح ہے نہ غیرفصیح ، نہ ثقیل ہے نہ غیر ثقیل ، صوت محض ہے ، بالکل معصوم اور اس کی فصاحت یا عدم فصاحت کا دار و مدار اس کے محل استعمال پر ہے ۔ مغرب کے نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ الفاظ و معانی میں جو رشتہ ہے وہ اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ فن کار صرف وہ الفاظ استعمال کرے جو اظہار مطالب کے لیے موزوں ترین واقع ہوئے ہیں اور یہ نہ دیکھے کہ الفاظ ثقیل ہیں یا نادر ۔

اب کلمے[1] کی فصاحت کی طرف توجہ فرمائیے ۔ کہا گیا ہے کہ کلام فصیح وہ ہے کہ ان عیوب سے خالی ہو :

۱ ۔ تنافر کلمات ۔

۲ ۔ ضعف تالیف ۔

۳ ۔ تعقید ۔

۴ ۔ کثرت تکرار لفظ واحد ۔

۵ ۔ توالی اضافات ۔

۶ ۔ مخالفت قیاس لغوی ۔

۷ ۔ غرابت ۔

کیفی نے اس تعریف پر صحیح اعتراض کیا ہے کہ ''کسی کے خیال میں نہ آیا کہ اتنا تو فرما دیتے کہ فصاحت اسے کہتے ہیں''۔[2] یہ اعتراض بڑا وزنی اور جان دار ہے کیونکہ واقعی فصاحت کی تعریف منفی قسم کی ہے ۔ محض یہ کہہ دینے سے کہ ان عیوب سے کلام پاک ہونا چاہیے ، بات نہیں بنتی ۔

اب اس بات پر بھی غور کر لینا چاہیے کہ کیا واقعی جن چیزوں کو عیوب کہا گیا ہے ، عیوب ہیں ؟ اور ان کے رفع ہونے سے کلام واقعی فصیح

---

۱ ۔ دبیر عجم ، از اصغر علی روحی ۔ تسہیل البلاغت ۔ منشورات ۔

۲ ۔ منشورات ۔ پنڈت برج موہن کیفی ، ۱۹۴۵ء دانش محل ، فیض گنج ، دہلی ۔

ہو جائے گا ؟

تنافر کلمات کو لیجیے ؛ یہ کہا گیا ہے کہ یہ اک ذوق چیز ہے اور صاحب ذوق سلیم پہچان لیتا ہے کہ کلمات اس طرح استعمال کیے گئے ہیں کہ مخل فصاحت ہوگئے ہیں ۔ اس کی تشریح یوں بھی کی گئی ہے کہ کلام میں دو کلمات ایک دوسرے سے متصل ایسے بھی آ جائیں کہ پہلے کا آخری اور دوسرے کا پہلا حرف متحدالمخرج ہو یا قریب المخرج ہو تو تنافر کا عیب پیدا ہوگا ۔

تنافر حسرت موہانی[1] کی تصریح کے مطابق خفی بھی ہوتا ہے اور جلی بھی ۔ خفی کی صورت وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں تقطیع میں کوئی حرف دب کر نکلتا ہے ۔ حسرت نے تنافر جلی کی مندرجہ ذیل مثالیں دی ہیں :

میر :

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب
مجھ کو بغیر اس کے آتا نہیں نظر کچھ

اس کی چشم سیہ ہے وہ جس نے
کتنے جی مارے اک نگاہ کے بیچ

ان دونوں شعروں میں سیہ اور سیاہ کی ہ اور ہے کی ہ کے باہم ملنے سے عیب تنافر کی صورت پیدا ہوگئی ۔

تنافر خفی کی انھوں نے بہت سی مثالیں نقل کی ہیں ۔ مثلاً :

قایم :

نام سنتے ہی اس کا کیوں قایم
پھر کیا تو نے اضطراب شروع

اس شعر میں اس 'کا' کے آخر میں الف اور 'کیوں' کے شروع میں ک ہے مگر الف دب کر نکلتا ہے اس لیے اس کا ک اور کیوں کا ک متصل ہو گئے ہیں ۔

---

۱ ۔ نکات سخن ۔ انتظامی پریس ، حیدر آباد ۔

مصحفی :

تھا سرخ پوش وہ گل شاید چمن کے اندر
شعلہ سا شب پھرے تھا سر و سمن کے اندر

مصحفی کے دوسرے مصرعے میں شعلہ کا ش ، سا کا س اور شب کا ش اس طرح متصل واقع ہوئے ہیں کہ تنافر خفی کی صورت پیدا ہو گئی ہے ۔

اگر یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ جہاں تنافر ہوگا وہاں شعر پڑھنے میں ضرور دشواری ہوگی اور سماعت پر بھی وہ گراں گزرے گا تو وہ اور بات ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ کم از کم تنافر خفی میں تو جب تک پڑھنے والے کی توجہ خاص طور پر اس طرف منعطف نہ کرائی جائے ، شعور بھی نہیں ہوتا کہ تنافر موجود ہے ۔ اسی طرح ممکن ہے کہ تنافر جلی میں شعر کے پڑھنے میں کچھ دشواری پیش آئے اور روانی میں کمی واقع ہو لیکن محض اس بنا پر یہ دعویٰ کرنا کہ جب تک کلام تنافر سے پاک نہ ہو گا ، فصیح نہ ہوگا ، زبان پر ایسی مصنوعی اور گراں پابندیاں عائد کرنے کے مترادف ہے جن کے ہوتے ہوئے کوئی فن کار مطالب و معانی کا اظہار تام نہیں کر سکتا ۔ تنافر خفی کا کثرت سے شعرا کے کلام میں پایا جانا اس بات کی دلیل ہے کہ تخلیقی شعور نے اس پابندی کو در خور اعتنا نہیں جانا ۔ حقیقت یہ ہے کہ جس منزل مقصود پر فن کار کو پہنچنا ہے ، وہ ابلاغ تام اور اظہار تمام کی منزل ہے ۔ اگر فن کار یہ سمجھتا ہے کہ جب تک عیب تنافر گوارا نہ کیا جائے گا ، مفہوم کاملاً اپنی پوری دلالتوں کے ساتھ پڑھنے والے تک منتقل نہ ہوگا تو وہ بجا طور پر تنافر سے بے نیاز ہو کر الفاظ کا استعمال کر سکتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر جلیل القدر شعرا نے تنافر کے معاملے میں استغنا کا ثبوت دیا ہے ۔ یہ بھی ہے کہ جہاں معانی مطلوب اپنی تمام دلالتوں کے ساتھ کاملاً پڑھنے والوں تک پہنچا دیے گئے ہیں ، وہاں تنافر کے معمولی عیب تک پڑھنے والوں کی نظر ہی نہیں گئی ۔ یہ ٹھیک ہے کہ شعر کو دل میں اترنے کے لیے پہلے درگوش پر دستک دینا پڑتی ہے لیکن یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اصل مقصد دل میں اترنا ہے ، درگوش پر دستک دینا نہیں ۔ اگر دستک دینے میں فن کار سے کچھ غلطی بھی ہو گئی ہے ، لیکن معانی مطلوب کاملاً شیشۂ الفاظ میں اتر آئے ہیں تو پڑھنے والا نہ صرف فن کار کو معاف

کر دے گا بلکہ بالعموم معانی کے اظہار تام سے سننے والے کو جو انبساط حاصل ہوتا ہے ، اس خاص کیفیت کے پیش نظر اور اس خاص تاثر کو ملحوظ رکھتے ہوئے شاید پڑھنے والے کو اس بات کا شعور بھی نہ ہو کہ کلام میں تنافر کا عیب پیدا ہو گیا ہے ۔ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کیجیے ، معلوم ہوگا کہ تنافر موجود ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا ، ورنہ بظاہر اس عیب کی طرف نظر نہ جائے گی کہ پڑھنے والا معانی کی نوک پلک اور اسلوب اظہار سے اس قدر متاثر ہوگا کہ اسے معمولی لفظی لغزشوں کی طرف دھیان دینے کی نہ فرصت ہوگی نہ خواہش ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ لفظوں پر غور کرنے کا مرحلہ بعد میں آتا ہے ، اچھے شعر کا تاثر پہلے پیدا ہو جاتا ہے ۔ اس تقدیم اور تاخیر کا راز غالباً متقدمین سے مخفی رہا ۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے کبھی اس بات پر غور نہیں کیا کہ تنافر کا عیب اس کثرت سے ان جلیل القدر شعرا کے ہاں بھی کیوں پایا جاتا ہے جو قواعد فن سے بال برابر ادھر آدھر سرکنا گناہ تصور کرتے ہیں ۔ اب وہ اشعار ملاحظہ فرمائیے جن کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے :

غالب :

غم کھانے میں بودا دل ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

یہ میرے زخم رشک کو رسوا نہ کیجیے
یا پردۂ تبسم پنہاں اٹھائیے

غالب گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت
پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت

اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعد قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

ذوق :

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

اے ذوق دیکھ دختر رز کو نہ منہ لگا
چھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی

اسیر :

دل جلا کر رخ محبوب کا جلوہ دیکھا
ہم نے گھر پھونک کے کیا خوب تماشا دیکھا

آتش :

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی نادان کو تماشا دکھلا

مجروح :

تھا اس کا دیکھنا ھی سراسر خلاف عقل
کم بخت جا پڑی ہے ہماری نظر کہاں

اب ضعف تالیف کی صورت دیکھیے ، اسے تعقید لفظی بھی کہتے ہیں ؟ حسرت موہانی 'نکات سخن' میں شوق نیموی کا یہ اقتباس پیش کرتے ھیں :

''اگر لفظ اپنی اصلی جگہ پر نہ ہو تو اسے تعقید لفظی کہتے ہیں لیکن نظم میں اگر پورے پورے طور پر اس کا برتاؤ کیا جاتا تو شعر کہنا دشوار ہو جاتا ۔ اس سبب سے اکثر جگہ لفظی تعقید معیوب نہیں ہے ، البتہ جب کہ لفظوں کی الٹ پھیر سے ترکیب درست ہو جائے اور نظم میں کچھ خلل نہ ہو تو بے شک معیوب ہے ۔

اس اقتباس سے ظاہر ہو گیا ہوگا کہ تعقید لفظی یا ضعف تالیف کو صرف خاص خاص صورتوں میں عیب گردانا گیا ہے ۔ شوق نے جن صورتوں کی تصریح کی ہے ، وہ اگر پیدا ہو جائیں تو واقعی تعقید کو عیوب میں ھی شمار کیا جائے گا کیوں کہ اس سے سراغ ملے گا کہ فنکار نے الفاظ کی نشست

اور ترتیب میں محنت نہیں کی۔ الفاظ کا موزوں انتخاب تو ضروری ہے ہی، ظاہر ہے کہ ان کی ترتیب اور نشست کا اسلوب بھی بہت اہم ہے اور جب تک اس سلسلے میں فن کار ریاض سے کام نہ لے گا، یہ عیب دور نہ ہوگا[۱]۔

تعقید معنوی سے مراد یہ ہے کہ ''کلام میں بہت سے بعید لوازم اور کثیر واسطے ہوں لیکن وہ کلام میں مذکور نہ ہوں اور ان کے سمجھنے کے لیے بہت غور و فکر کرنا پڑے[۲]۔

اس تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ وہ اشعار بھی عیوب سے لب‌ریز ہیں جن میں بعض ٹکڑے محذوف ہیں۔ در آں حال کہ حذف کلام کی ایسی خوبی ہے جس کا لطف بیان میں نہیں آتا۔ سجاد مرزا بیگ نے تسہیل البلاغت میں جو مثالیں دی ہیں وہ موزوں نہیں معلوم ہوتیں، مثلاً:

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں

ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے
صیاد کی نگاہ سوے آشیاں نہیں

البتہ یہ شعر ضرور مندرجہ بالا تعریف کے مطابق عیب تعقید رکھتا ہے:

مگس کو باغ میں جانے نہ دینا
کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا

اگر سجاد مرزا بیگ کی تعریف کو تسلیم کر لیا جائے اور ان کی مثالوں

۱۔ وحشت کلکتوی کہتا ہے:

فروغ طبع خدا داد گرچہ تھا وحشت
ریاض کم نہ کیا ہم نے کسب فن کے لیے

اور اقبال بھی مدعی ہیں:

ہرچند کہ ایجاد معانی ہے خدا داد
کوشش سے کہاں مرد ہنر مند ہے آزاد
بے محنت پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شرر تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

۲۔ تسہیل البلاغت۔

کو درست مانا جائے (اور اکثر علمائے معانی کا یہی مقصد ہے) تو ایسے تمام اشعار مردود قرار دیے جائیں گے جن میں مضامین بلند اور افکار عالی نے جگہ پائی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اکثر ان اشعار کا مطلب سمجھنے میں دقت پیش آتی ہے جو مضامین دقیق پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اگر تعقید کا مدار اس بات پر ہے کہ سمجھنے میں دقت پیش نہ آئے تو اس سوال کا جواب دینا بھی بہت ضروری ہو جاتا ہے کہ کس کو دقت پیش آئے۔ ظاہر ہے کہ سخن فہمی کے مدارج ہوتے ہیں۔ سجاد مرزا نے جو اشعار نقل کیے ہیں وہ انہیں دقیق معلوم ہوتے ہیں۔ ممکن ہے بعض حضرات کو ان کا مطلب سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہ آئے۔ اسی طرح عین ممکن ہے کہ جن اشعار کو پڑھے لکھے لوگ معمولی مطالب پر مشتمل سمجھتے ہیں، ان کا مفہوم عام معمولی پڑھنے والوں پر بالکل واضح نہ ہو۔ دقت ایک اضافی چیز ہے اور اسے مدار حسن و قبح بنانا سخت مخدوش ہے۔ جہاں تک کثرت تکرار لفظ واحد کا تعلق ہے، حسرت موہانی[1] کا موقف بالکل درست ہے کہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ الفاظ و کلمات کی تکرار حسین معلوم ہوتی ہے، مثلاً:

نہ ترحم نہ تکلم نہ تبسم نہ نگاہ
کس طرح یہ دل ناشاد بھلا شاد رہے

(سوز)

تاب و طاقت، صبر و راحت، جان و ایماں، عقل و ہوش
ہائے کیا کہیے کہ دل کے ساتھ کیا کیا جائے ہے

(نسیم دہلوی)

دیکھیو قاتل، بسر کرتے ہیں کس مشکل سے ہم
چارہ گر سے درد نالاں، درد سے دل، دل سے ہم

توالی اضافات کا مسئلہ ذرا نسبتاً الجھا ہوا ہے۔ شاد نے فکر بلیغ میں ٹھیک لکھا ہے کہ بعض اشعار میں اضافتوں کی نشست اور ترتیب اس طرح کی ہوتی ہے کہ بالکل سماعت پر گراں نہیں گذرتی۔ شبلی نے بھی شعرالعجم میں کم و بیش انھی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ حسرت موہانی بھی اگرچہ

۱۔ لیکن تکرار الفاظ قبیح کی بحث بھی دیکھ لیجیے۔

توالی اضافات کو عیب شمار کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ محققین کا یہ قول کہ تین اضافتوں تک جائز ہے ، اس سے زیادہ ناجائز ہے ؟ کوئی مسلمہ اصول نہیں لیکن ایک حد تک قابل قبول ضرور ہے ۔ انہوں نے مثال میں (دوسرے اشعار کے علاوہ) یہ شعر نقل کیے ہیں :

غالب :

کہاں گرمی سعی تلاش دید نہ پوچھ
برنگ خار مرے آئنے سے جوہر کھینچ

یہ طوفاں گاہ جوش اضطراب شام تنہائی
شعاع آفتاب صبح محشر تار بستر ہے

عیشی :

میں سرگرم بیان سوزش داغ محبت ہوں
حذر کرتا ہے شعلہ بھی مری آتش فشانی سے

اس سلسلے میں راقم السطور نے کوئی اصل اصول دریافت کرنے کی کوشش کی تا کہ یہ معلوم ہو سکے کہ اضافتوں کی کثرت کہاں ناگوار اور کہاں خوش گوار معلوم ہوتی ہے ۔ حروف تہجی کی غنائی اہمیت سے بحث کرتے ہوئے راقم السطور نے لکھا تھا :

''اب شاید یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا ہوگا کہ ہمارے تمام عروضیوں نے حرف علت کے دبنے کو نہایت مکروہ عیوب میں کیوں شمار کیا ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ۔ حرف علت کھنچا ہوا ہو تو صداے موسیقی ہے کہ ایک اکائی کو دونا کردیا گیا ہے لیکن اگر دب جائے تو صداے محض ہے کیونکہ اس صورت میں یہ قباحت لازم آئے گی کہ حرف علت کے تموجات کم و بیش ہوتے ہیں اور ایک ہی سرتی کے تموجات میں کمی بیشی نا ممکن ہے ۔

حرف علت کی غایت کو سمجھ لینے کے بعد یہ سمجھ لینا بھی چنداں مشکل نہ رہے گا کہ کثرت اضافات کے متعلق بیان اور معانی کے فاصلوں میں اختلاف کیوں ہے ۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ اضافت کی کثرت مخل فصاحت ہوتی ہے لیکن شاد نے فکر بلیغ میں اور شبلی نے اکثر اس خیال کا اظہار کیا کہ بعض جگہ کثرت اضافات مخل فصاحت ہوتی ہے اور بعض جگہ نہیں ۔

غنائی اعتبار سے دونوں دعوے غلط ہیں۔ اضافتوں کی کثرت بطور خود نہ مخل فصاحت ہے اور نہ موید فصاحت۔

بات دراصل یہ ہے کہ اضافت کی اگر تکرار ہو تو یا تو ساری اضافتیں کھنچی ہوئی ہونی چاہئیں یا ان کی شکل محض کسرے کی ہونی چاہیے۔ مطلب یہ ہے کہ اگر تین اضافتوں میں سے دو اضافتیں بشکل یا ہیں اور ایک اضافت محض کسرہ ہے یا اس کے برعکس ہے تو اضافت کی غنائی وحدت میں خلل پیدا ہوگا۔ شاعر مجاز ہے کہ ایک شعر میں اسے کسرہ تصور کرے یا یا۔ لیکن یہ جائز نہیں کہ اضافت کے ایک ہی سلسلے میں کہیں اضافت کسرہ ہو اور کہیں یا۔ اصول اس کا وہی ہے کہ سرتی کے تموجات صوتی ہمیشہ یکساں رہنے چاہئیں اس لیے یہ مصرع :

یہ عذر امتحان جذب دل کیسا نکل آیا

غنائی اعتبار سے ناقص ہے کیونکہ پہلی دو اضافتیں بہ شکل یا ہیں اور تیسری بہ شکل کسرہ۔ غالب کے اس مصرع کی شکل غنائی اعتبار سے درست ہے کیوں کہ سب اضافتیں بشکل ''یا'' ہیں۔

شمار سبحۂ مرغوب بت مشکل پسند آیا

یہ مصرع لیجیے :

تغافل سازگار درد اہل شوق کیا ہوگا

اس میں پہلی اضافت بشکل یا ہے اور دوسری کسرے کی شکل میں ہے، تیسری پھر بشکل یا ہے اس لیے غنائی اعتبار سے ناقص ہے۔ اب یہ الجھن رفع ہو گئی ہے کہ شاد اور شبلی نے یہ دعویٰ کیوں کیا تھا کہ بعض جگہ اضافت کی کثرت مخل فصاحت ہوتی ہے اور بعض جگہ نہیں[1]۔

مخالفت قیاس لغوی یہ ہے کہ ''الفاظ زبان اردو کی صرف کے قواعد کے خلاف ہوں اور ان کو جملوں میں باہم اس طرح ترتیب دیا گیا ہو جو اردو کی نحو میں جائز نہیں ہے''۔ یہ سجاد مرزا کا بیان ہے اور وہی لکھتے ہیں کہ صرف و نحو کی غلطیاں قواعد اردو کے مطالعے سے بہ آسانی دور ہو سکتی ہیں۔

مخالفت قیاس لغوی کے متعلق صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ محض

۱۔ مخزن، مئی ۱۹۴۹ع لاہور۔

قواعد صرف و نحو کی خلاف ورزی سے نہ تو کلام فصاحت کے رتبے سے گرتا ہے اور نہ محض قواعد صرف و نحو پر عمل پیرا ہونے سے کلام فصیح وجود میں آتا ہے ۔

حقیقت یہ ہے کہ اکثر جلیل القدر انشا پرداز اور شعرا صرفی اور نحوی قواعد کی خلاف ورزی کرتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ قواعد میں نئے ضوابط کا اضافہ کرنا پڑتا ہے کہ ان کی غلطیاں بڑی آخر کار نہ صرف معاف کر دی جاتی ہیں بلکہ صحیح زبان کا جزو ہو جاتی ہیں ۔

اب رہا غرابت کا مسئلہ تو اس سے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ غرابت اور کلام کا دقیق ہونا اضافی چیزیں ہیں ۔

بات یہیں آ کر ٹھہرتی ہے کہ متقدمین نے فصاحت کی جو تعریف کی ہے وہ مانع تو ضرور ہے مگر جامع نہیں کہ نفی سے کسی حقیقت کا اثبات مشکل ہوتا ہے ۔ علاوہ ازیں یہ بھی ضروری نہیں کہ جن عیوب کا ذکر گیا ہے ، وہ کلام میں موجود نہ ہوں تو کلام فصیح قرار پائے ۔

حقیقت یہ ہے کہ فصاحت کے مسئلے پر یوں کبھی نہیں غور کیا گیا کہ آخر اس کے لغوی معنی کیا ہیں اور ان معانی سے کیا التزامی دلالتیں پیدا ہوتی ہیں ؟ (کیفی نے اس سلسلے میں البتہ کچھ کام کیا ہے ، اس کا ذکر آگے آتا ہے) ۔ صاحب منتخب لکھتے ہیں " فصاحت ، بالفتح کشادہ سخن شدن و تیز زبان شدن ۔ "

صاحب غیاث کہتے ہیں : " فصاحت کشادہ سخن شدن ۔ تیز زبانی و خوش گوئی ۔ "

ہم جو عصر حاضر کے بہت بلند مرتبہ لغت نگار ہیں ، لکھتے ہیں :
"فصیح"۔ Clear (واضح) Lucid (صاف ۔ روشن) Accurate (صحیح) ۔

ان تمام تعریفات پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ فصاحت کا مفہوم یہ ہے کہ لکھنے والا اپنے معانی کا ابلاغ اس طرح کرے کہ تمام دلالتیں واضح ہو جائیں اور وہ حسن قائم رہے جو تمام ادبی تخلیقات کا جوہر اصلی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ صاحب غیاث نے خوش گوئی کا کلمہ استعمال کیا اور ہم نے Accurate کا کلمہ استعمال کر کے تصریح کر دی کہ فصاحت تبھی پیدا ہو سکتی ہے کہ معانی مطلوب موزوں ترین الفاظ میں ادا کیے جائیں ۔

راقم السطور کے ذہن میں قطعاً کوئی شک نہیں ہے کہ اصلاً فصاحت سے یہی مراد تھی کہ انشا پرداز ابلاغ معانی کے لیے موزوں ترین الفاظ و کلمات کا انتخاب کرے اور اس معاملے میں احتیاط برتے تاکہ ادبی تخلیقات کا جمالیاتی پہلو جس کا تعلق اسلوب اور اظہار سے ہے ، نمایاں ہو سکے ۔

کیفی آخر اس نتیجے پر پہنچے ہیں :

''فصاحت کیا ہے ۔ اجزاے کلام میں حسن ترتیب ہے ۔[1] اور اعلیٰ اجزا کا پریشان ہونا فقدان فصاحت ہے ۔''

کیفی کا بیان کچھ مبہم سا ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ جس چیز کو انگریزی میں مطابقت[2] الفاظ و معانی کہتے ہیں ، اسے مشرق کے نقادوں نے فصاحت کہا ہے ۔

اگر یوں کہہ دیا جائے کہ فصاحت موزوں الفاظ کے انتخاب کا نام ہے تو بھی نادرست نہ ہوگا ۔ بہر حال فصاحت کے لیے لازم ہے کہ انشا پرداز الفاظ کے انتخاب اور ان کے استعمال میں پہلے تو احتیاط برتے اور پھر اس بات کو ملحوظ رکھے کہ الفاظ و کلمات کی ترتیب وہ جمالیاتی عنصر بھی رکھتی ہے جو ادبی تخلیقات کو دوسری تحریروں سے متمیز کرتا ہے ۔

بلاغت : اب بلاغت کا مسئلہ صاف ہو جانا چاہیے ۔ مشرق کے نقاد لکھتے ہیں کہ بلاغت ، کلام کا مقتضاے حال کے مطابق ہونا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو ۔ مقتضاے حال کی تشریح کے سلسلے میں بہت نکتہ طرازیاں کی گئی ہیں لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ متقدمین کی مراد یہ ہے کہ بلاغت اُس وقت وجود میں آتی ہے جب مطابقت الفاظ و معانی کا مسئلہ طے ہو جائے اور فن کار ، شاعر یا انشا پرداز ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں اس بنیادی بات کو ملحوظ خاطر رکھے کہ اسے قریب ترین راستوں سے پڑھنے والوں کے ذہن سے رابطہ قائم کرنا ہے ۔ اور یہ رابطہ اس طرح قائم کرنا ہے کہ پڑھنے والے محسوس کریں کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ بر محل ، مناسب اور موزوں ہے ۔ مثال کے طور پر ناولوں ، افسانوں اور

۱۔ منشورات ۔

۲۔ Concordance of substance with expressions

ڈراموں میں مطابقت الفاظ و معانی کا مرحلہ طے ہو جائے تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کردار نگاری میں اور مختلف افراد قصہ کے تشخص میں کن چیزوں کا لحاظ رکھا جائے ؟ بلیغ انشا پرداز اور فنکار ہمیشہ اپنے معانی کے ابلاغ کے سلسلے میں اپنے کرداروں سے وہ باتیں کروانے گا جو انہیں زیب دیتی ہیں - اسے انگریزی میں Speaking in character کہتے ہیں - منٹو کے افسانوں پر غور کیجیے ؛ اس کے کرداروں میں بگڑے ہوئے رئیس بھی ہیں اور غربت زدہ کوچوان بھی لیکن دونوں کے صنم خانے ہوتے ہیں - فرق یہ ہے کہ کوچوان جب اپنے عشق کی بات کرتا ہے تو بیڑیوں کے گھٹیا تمباکو کی خوشبو یا بساندھ بھی اس کے الفاظ میں رچی ہوئی معلوم ہوتی ہے - پھر وہ اسی زبان میں بات کرتا ہے جو تانگے والے کو زیب دیتی ہے - اہل زبان کی طرح کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی اردو نہیں بولتا - بہ لفاظ دیگر بلاغت کی رمز یہ ہے کہ جب کوئی واقعہ بیان کیا جائے یا کردار پیش کیے جائیں تو ایسی زبان اختیار کی جائے جو واقعہ نگاری کے لیے موزوں ہو اور جو متعلقہ کرداروں کی زندگی کی ترجمانی کرے - پنجاب کی معاشرت کی تصویر کھینچتے وقت اگر مصنف ، شاعر یا انشا پرداز کرداروں کے منہ میں اپنی زبان ڈال دے اور ان سے ادبی انداز میں ایسی باتیں کراوئے جو ان کے وہم و گمان میں بھی نہیں آ سکتیں تو اس کا کلام مقتضائے حال کے مطابق نہ رہے گا -

اب معلوم ہو گیا ہوگا کہ ہمارے بزرگوں نے فصاحت و بلاغت کے کلمات استعمال کیے تھے تو بہت سوچ سمجھ کر کیے تھے - ان کی مراد یہ تھی کہ انشا پرداز موزوں الفاظ کے انتخاب میں احتیاط سے کام لے - (اس کا تعلق اصلاً فصاحت سے ہے) - پھر مطابقت الفاظ و معانی کا مرحلہ طے کرنے کے بعد بر محل ، موزوں اور مناسب بات کرے (اس کا تعلق اصلاً بلاغت سے ہے) -

فصاحت اور بلاغت کا حصول ملحوظ خاطر رہے گا تو انداز کی مشہور جمالیاتی صفات یعنی ترنم اور نغمہ لازماً وجود میں آئے گا - ان مباحث کی مزید گرہیں اسلوب بیان میں تعرض کرنے کے سلسلے میں کھلیں گی -

بیان : اب بیان کے مباحث کی طرف توجہ دیجیے - دیکھنا یہ ہے کہ

مشرق کے نقادوں نے تشبیہ اور استعارہ[1] کی غرض و غایت کیا سمجھی ہے اور مغربی نقاد اس سلسلے میں کیا کہتے ہیں ؟

اکثر و بیشتر اس بات پر اتفاق رائے ہے کہ تشبیہ کی غایت یہ ہوتی ہے :

۱ - مشبہ کا وجود ثابت کیا جائے۔

۲ - مشبہ کا حال بیان کیا جائے۔

۳ - مشبہ کی کیفیت پڑھنے والے کے ذہن نشین کی جائے یا مشبہ کے حسن یا اس کے اوصاف کی تصویر کشی کی جائے۔

۴ - مشبہ کی تقبیح کی جائے۔

۵ - مشبہ کی ندرت اور غرابت کا اثبات کیا جائے (یہ فہرست جامع نہیں ہے) -

تشبیہ کی غایت جو بیان کی گئی ہے ، اس پر غور کرنے سے فوراً معلوم ہو جائے گا کہ تشبیہ کا منصب یہ ہے کہ پڑھنے والے کو معروف کے ذریعے مجہول کی طرف لے جائے ، بہ الفاظ دیگر جب فنکار دیکھتا ہے کہ ایسے جذبات و واردات اور افکار و تصورات کا بیان مطلوب ہے جن کا ابلاغ و اظہار اس لیے مشکل ہے کہ پڑھنے والوں پر وہ کیفیت طاری نہیں ہوئی جس سے فنکار متکیف ہے ، تو انشا پرداز ، فنکار یا شاعر تشبیہ اور استعارہ کا دامن تھامتا

۱- تشبیہ کے ارکان بہ تفصیل ذیل ہیں :

(۱) مشبہ - (۲) مشبہ بہ - (۳) وجہ شبہ - (۴) حرف تشبیہ -

مشبہ وہ ہے جس کو تشبیہ دی جائے - مشبہ بہ جس سے تشبیہ دی جائے - وجہ شبہ مشابہت کی نوعیت سے مربوط ہے - حرف تشبیہ کے معانی ظاہر ہیں -

یہ آب و تاب حسن ، یہ عالم شباب کا
تم ہو کہ ایک پھول کھلا ہے گلاب کا

اس میں تم یعنی محبوب مشبہ بہ ہے ، گلاب مشبہ ہے ، آب و تاب اور رنگ و روپ وجہ شبہ ہے کہ محبوب اور پھول میں مشابہت کا اثبات اسی عنصر کے ذریعے ہوتا ہے کہ (جیسے) حرف تشبیہ ہے -

ہے اور معروف کوائف و اشیا کا ذکر کر کے غیر معروف کیفیات و تصورات کی تشریح و توضیح کرتا ہے ۔ خیال جس قدر دقیق ہوگا ، واردات جس قدر پیچیدہ ہوگی ، اسی نسبت سے فنکار کو تشبیہ اور استعارے سے مدد لینا پڑے گی ۔ یہی تشبیہ اور استعارہ کی غایت ہے ۔ مغربی نقاد بھی یہی کہتے ہیں کہ تشبیہ اور استعارے کا منصب یہ ہے کہ واردات جذبات کی تشریح ، توضیح اور تصریح کرے ۔ ظاہر ہے کہ یہ ضرورت وہیں پیش آئے گی ، جہاں وہ معنی جن کا اظہار مقصود ہے ، نسبتاً پیچدار اور دقیق ہوں گے ، سامنے کی باتیں بیان کرنے کے لیے تشبیہ اور استعارے کا دامن تھامنا خیرہ سری ہے اور نفیس و لطیف کیفیات کے لیے مجاز سے مدد لینا شعبدہ گری ہے ۔ رخسار کی تشبیہ گلاب سے ، مست آنکھوں کی شراب سے ، زلف کی مار سے ، قامت کی درخت گلنار سے صرف اسلوب تزئین کلام ہے کہ ایسی تشبیہات سے پڑھنے والوں کو نفیس و لطیف مطالب کی دلالتوں کا علم نہیں ہوتا ۔

عبدالرحمان[1] لکھتے ہیں : ''تشبیہ وہ چیز ہے جو شرارۂ جذبات کو پرکالۂ آتش بناتی ، سائے کو چمکاتی اور نیست کو ہست کر دکھاتی ہے ۔ شعر کا زیور ، ادا کا نشتر ، اختراع کا منتر ، کیا بتاؤں کہ کیا کیا تشبیہ کی ذات میں مضمر ہے ۔''

استعارے کی بھی یہی صورت ہے ۔

یوں تو تشبیہ اور استعارہ نثر میں بھی کام آتے ہیں لیکن شعر سے ان دونوں کا تعلق بہت گہرا ہے ۔ کالنگ وڈ نے تصریح کی ہے کہ شعر جذبے کی اس مخصوص انفرادی کیفیت کے ابلاغ کو کہتے ہیں جس سے شاعر متکیف ہوتا ہے ۔ اس سلسلے میں یہ بات یاد رہنی چاہیے کہ جلیل القدر شاعر جن جذبات کے ابلاغ و اظہار کی سعی کرتے ہیں وہ اکثر و بیشتر مرکب ہوتے ہیں ۔ بہ الفاظ دیگر ان کے ذہن پر جو تاثر ثبت ہوتا ہے ، اس میں مختلف جذبوں کے رشتے تو بر تو اور تہ در تہ الجھے ہوئے ہوتے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ شاعر جذبے کی اس کیفیت کو ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے جو بالکل شخصی اور ذاتی ہے اور جو خاص طور پر اسی نے محسوس کی ہے ۔ شاعر اپنے جذبات

۱- مرأۃ الشعر ۔

پر لیبل نہیں لگاتا ۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ مجھے عشق ہوا ہے ۔ وہ کہتا ہے :

اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

اور پھر سوچتا ہے کہ :

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ

اسی کیفیت کو جب حالی نے محسوس کیا تو اس کی نوعیت اور صورت دگرگوں ہوگئی ۔ شیفتہ کے ہاں اضطراب اور التہاب تھا ، حالی کے ہاں ایک پر اسرار کیفیت کا بیان ہے جو عقل سے ماورا معلوم ہوتی ہے کہ :

خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

شیفتہ کی طرح وہ بھی اس کیفیت سے متاثر ہونے کے بعد اپنے شکوک کا اظہار کرتے ہیں :

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید

اسی کیفیت کا بیان غالب کے ہاں یوں ملتا ہے :

کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

اس بیان میں نفسیاتی توجیہات ابھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں ۔ پہلے مصرع میں عشق کی شوریدہ سری اور خبط کا ثبوت یوں مہیا کیا گیا ہے کہ :

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

مراد یہ ہے کہ جہاں تک رعنائی ، نوک پلک ، رنگ و نکہت کا تعلق ہے ، ایک پھول دوسرے سے کم دلفریب نہیں لیکن بلبل ہے کہ صرف گلاب کے پھول پہ جان دیتی ہے[1] ۔

اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اکثر و بیشتر جلیل القدر شعرا جن کیفیات سے متاثر ہوتے ہیں ، وہ صرف پیچ دار اور دقیق ہی نہیں ہوتیں بلکہ مرکب بھی ہوتی ہیں ۔ صرف یہی نہیں بلکہ جن کوائف سے شاعر متاثر ہوتا ہے وہ جب ان کے محرکات کا تجزیہ کرتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عوامل

۱۔ واضح رہے کہ جس بلبل کا اردو شاعری میں ذکر آتا ہے وہ ہندوستان میں نہیں پائی جاتی ، ایران میں عام ہے ، بہت خوش رنگ ہے ۔ دیکھیے ''سخن دان فارس'' تالیف محمد حسین آزاد ۔

بھی بسیط نہیں بلکہ مرکب اور پیچ دار ہیں ۔ ان دو اشعار میں ابلاغ و اظہار کا فرق دیکھیے :

شب ہی کی وعدہ خلافی سے وہ محجوب نہیں
کئی دن کا ہے ہلال خم گردن آن کا

اس شعر میں شاعر نے اس کیفیت پر حجاب کا لیبل لگا دیا ہے جس سے محبوبہ وعدہ خلافی کی بنا پر متاثر ہوئی ۔ شاعر کا رد عمل بھی محدود ہوگیا ہے کہ ہلال خم گردن سے صرف حجاب کا اظہار مقصود ہے ۔ اب یہ شعر دیکھیے ۔

اپنے شکووں پہ ہوئی مجھ کو ندامت آخر
کر گیا قتل ہلال خم گردن آن کا

اس شعر میں ہلال خم گردن پر کوئی لیبل نہیں لگایا ۔ سر جھکانے کی ادا میں ندامت بھی ہے ، حجاب بھی ہے ، ایک خاص قسم کی شوخی اور رعنائی بھی ہے ، عشوہ‌گری اور دلبری بھی ہے ۔ یہ تمام ملی جلی کیفیات ہلال خم گردن سے عیاں ہیں اور اس سے جو تاثر پیدا ہوا ہے وہ صرف ندامت ہی کا نہیں بلکہ بہت سے جذبات سے مرکب ہے ۔ ''کر گیا قتل'' کا ٹکڑا ظاہر کرتا ہے کہ شاعر جس کیفیت سے متاثر ہوا ہے وہ بہت لطیف اور پیچدار ہے کہ سر جھکانے کے خاص انداز میں صرف ندامت ہی نہیں بلکہ عشوہ گری ، دل‌دہی اور دلبری کی ادائیں بھی موجود ہیں ۔ ان ملی جلی اداؤں نے جو کیفیت پیدا کی ہے ، اس کا ابلاغ ''کرگیا قتل'' کے ذریعے ہوا ہے ۔ اس بات کی تشریح کی ضرورت نہیں کہ قتل ہو جانے میں بہت سے جذبات ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں ۔

خلاصۂ کلام یہ کہ عربی فارسی کے نقاد ہوں یا مغرب کے انشا پرداز ، دونوں کا اس پر اتفاق ہے کہ تشبیہ اور استعارے کا منصب دقیق اور لطیف کیفیات و واردات کی ترجمانی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ خیال جتنا لطیف ، دقیق ، نفیس ، پیچ دار اور بلند ہوتا ہے اسی نسبت سے تشبیہ اور استعارے کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے ۔ بعض نقادوں نے تو یہ دعویٰ کیا ہے کہ شعر کی جان استعارہ ہے ۔ یوسف حسین خان لکھتے ہیں :

''قلبی واردات ہمیشہ ابہام اور اجمال کی مقتضی ہوتی ہے ۔ شرح درد اشتیاق اور ذکر جمال اجمال چاہتا ہے ، کنایہ چاہتا ہے اور یہ چاہتا ہے کہ جو

بات کہی جائے مبہم طور پر کہی جائے ۔ دل کو کنایہ اور اجمال پسند ہے اور دماغ کو تشریح و وضاحت ۔ استعارہ اور رمز و کنایہ کی ایمائی قوت سے شاعر کے محدود مشاہدے میں بے پایانی پیدا ہو جاتی ہے ۔ غزل کے شعر کا مطلب ایسا معنی خیز ہونا چاہیے کہ تحریک ذہنی اس کے اندر مختلف جذباتی اور تخیلی کیفیات پوشیدہ دیکھے ، جن سے تحت شعور کی بہت سی بھولی بسری یادیں تازہ ہو جائیں اور تازہ ہوتی رہیں ۔ غالب نے جہاں اپنے کلام کی خصوصیات بتائی ہیں ، ان میں اجمال ، ابہام اور کنایے کا خاص طور پر ذکر کیا ہے کہ انھی پر تاثیر کا دار و مدار ہے ۔ ان اشعار سے پتا چلتا ہے کہ غالب کی نظر ادب کے متعلق کتنی گہری اور وسیع تھی ۔ وہ کہتا ہے :

فکر میری گہر اندوز اشارات کثیر
کلک میری رقم آموز عبارات قلیل
میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل

یہ اشعار اگرچہ ایک قصیدے میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں تغزل کی روح بیان کر دی گئی ہے ۔ واقعہ یہ ہے کہ غالب کے قصاید میں بھی غزل کا رنگ صاف جھلکتا ہے ۔ اس کے قصاید دوسروں کے قصاید کی طرح محض بیانیہ نہیں ہوتے بلکہ ان میں استعارہ اور رمز و ایما کی جھلکیاں قدم قدم پر نظر آتی ہیں ۔

رمز و ایما کی اہمیت کے متعلق غالب کے کلام میں اور بھی اشارے ملتے ہیں ۔ وہ لیلائے سخن کو محمل نشین راز ہی رکھنا چاہتا ہے :

بسکہ لیلائے سخن محمل نشین رز ہے[1]

سخن عشق کی سوختہ نفسی اس کے دل کی اندرونی بہار کی آئینہ دار ہے ، جسے وہ رمز چمن ایمائی کی خوش نما ترکیب سے ظاہر کرتا ہے :

باغ خاموشی دل سے سخن عشق اسد
نفس سوختہ رمز چمن ایمائی ہے[2]

یہ یقینی ہے کہ غزل گو شاعر اپنے کلام میں جو الفاظ برتتا ہے ان سے ظاہری

---

۱ و ۲ ۔ نسخۂ حمیدیہ ۔

معنوں کے علاوہ بھی اس کا کچھ مقصود ہوتا ہے ۔ لفظوں کو وہ علامتوں کے طور پر استعمال کرتا ہے ۔ بہ ظاہر جتنا وہ کہتا ہے اس سے کہیں زیادہ حقیقت میں کہہ جاتا ہے :

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر
ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

غالب نے فارسی میں اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے :

رمز بشناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد
محرم آن است کہ رہ جز بہ اشارت نرود

دوسری جگہ کہتا ہے :

فرقیست نہ اندک ز دلم تا بدل تو
معذوری اگر حرف مرا زود نیابی

غزل‌گو شاعر رمز و کنایہ کی ایمائی قوت سے لفظوں میں وہ تاثیر پیدا کرنا چاہتا ہے جو موسیقی میں بولوں سے پیدا کی جاتی ہے جو صوتی رموز ہیں ۔ وہ چیزوں کے نام نہیں لیتا اور نہ ہی واقعات کو مفصل بیان کرتا ہے ، بلکہ ان کی طرف خفیف سا اشارہ کر دیتا ہے ۔ درد کے اس شعر کی ایمائی کیفیت ملاحظہ ہو :

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

سودا کے اس شعر کی ایمائی قوت کی کوئی حد نہیں :

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

ظفر کا شعر ہے :

اے جنوں ہاتھ سے تیرے نہ رہا آخرکار
چاک داماں میں اور چاک گریباں میں فرق

غالب اور مومن کے ہاں رمز و کنایہ کو بڑی خوبی اور نزاکت سے برتا گیا ہے ۔ چند مثالیں ملاحظہ طلب ہیں ، جن پر ہماری زبان اور ادب جتنا

ناز کریں بجا ہے :

غالب :

درد منت کش دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا
جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
اک تماشا ہوا گلا نہ ہوا

ہوئی تاخیر تو کچھ باعث تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا
قید میں ہے ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد
ہاں کچھ اک رنج گراں باری زنجیر بھی تھا

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل جگر تشنۂ فریاد آیا
دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقت سفر یاد آیا
سادگی ہائے تمنا یعنی
پھر وہ نیرنگ نظر یاد آیا
پھر ترے کوچے کو جاتا ہے خیال
دل گم گشتہ مگر یاد آیا
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

غالب کی غزلوں کی غزلیں کنایوں سے بھری پڑی ہیں ۔ پھر یہ کنائے محض کنائے نہیں بلکہ لطف شعری میں سموئے ہوئے ہیں ۔ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ اس کے کلام کا بیشتر حصہ رمز و کنایہ کی کیفیت میں رچا ہوا ہے ۔ پورا دیوان دیکھ جائیے ، کوئی غزل ایسی نہیں ملے گی جو لطف سے خالی اور محض بیانیہ ہو ۔ بیانیہ غزلیں بھی جن میں تسلسل ملتا ہے ، زیادہ تر استعارے کی زبان میں کہی گئی ہیں ۔ ان غزلوں کا تسلسل رمز و کنایہ کا تسلسل

ہے، نہ کہ منطقی تسلسل ۔ اس کی بزم خیال کی رنگا رنگی ملاحظہ فرمائیے :

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے
نے مژدۂ وصال نہ نظارۂ جمال
مدت ہوئی کہ آشتئی چشم و گوش ہے
مے نے کیا ہے حسن خود آرا کو بے حجاب
اے شوق یاں اجازت تسلیم و ہوش ہے
گوہر کو عقد گردن خوباں میں دیکھنا
کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے

مومن کے کلام میں بھی رمز و کنایہ کثرت سے استعمال ہوا ہے اور چوں کہ وہ کنایے کے ساتھ بہت کچھ مطالب اور ان کی منطقی کڑیاں حذف کر جاتے ہیں ، اس لیے سامع کو ذرا ٹھٹک کر سوچنا پڑتا ہے کہ وہ کیا کہہ گئے ۔ ان کے کلام میں خالص کنایے کی مثالیں کثرت سے ہیں ، جیسی اردو کے کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ۔ مثلاً :

دشنام یار طبع حزیں پر گراں نہیں
اے ہم نفس نزاکت آواز دیکھنا

شعلۂ دل کو ناز تابش ہے
اپنا جلوہ ذرا دکھا دینا

دیدۂ حیراں نے تماشا کیا
دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا

یہ عذر امتحان جذب دل کیسا نکل آیا
میں الزام ان کو دیتا تھا قصور اپنا نکل آیا

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی
آشیاں اپنا ہؤا برباد کیا

دل ربائی زلف جاناں کی نہیں
پیچ و تاب طرۂ شمشاد کیا[1]
ان نصیبوں پر کیا اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا

شعر کی تاثیر کا انحصار لفظوں کے برجستہ اور موزوں استعمال پر منحصر ہے لیکن شعر کی روح چونکہ رمز و ابہام کے طلسم میں پوشیدہ ہوتی ہے، اس لیے لفظوں کے معنی میں تشبیہ، استعارہ اور کنایہ سے وسعت پیدا کی جاتی ہے۔ تشبیہ میں وہ قوت اور تاثیر نہیں ہوتی جو استعارہ اور کنایہ میں پائی جاتی ہے، اس لیے کہ اس میں رمز و ابہام کا ایمائی عنصر نسبتاً کم ہوتا ہے اور اس کے استعمال سے ایک حد تک مطالب میں وضاحت آ جاتی ہے۔ اگر استعارہ اور استعارہ بالکنایہ کا استعمال اس لیے کیا جائے کہ معنی کی تفصیل اور وضاحت ہو تو وہ بھی تشبیہ کی مثل ہو جائیں گے اور ان کی قوت و تاثیر میں کمی آ جانا لازمی ہے۔ استعارے سے حقیقت کی تصویر کشی مقصود نہیں ہوتی بلکہ اس کی پیچیدگی کو ظاہر کرنا . . . سب سے زیادہ الجھی ہوئی حقیقت خود اس کے دل کی دنیا اور اس کے جذباتی حقائق ہیں جنھیں حرف و صوت کی شکل میں وہ ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ ہر استعارہ دوہرا مطلب رکھتا ہے۔ ایک کی جگہ دو تصورات ذہن کے سامنے آتے ہیں لیکن دونوں میں وحدت پوشیدہ رہتی ہے۔ استعارہ اور کنایہ کی مدد سے جذباتی حقائق کی بوقلمونی ایک لمحے میں دل نشین ہو جاتی ہے جس کی وضاحت اگر منطقی طرز میں کی جائے تو صفحے کے صفحے سیاہ ہو جائیں لیکن اصل بات کا پتا نہ چلے۔ استعارہ ایک طرح کا پس منظر مہیا کرتا ہے جس پر شاعر کی بصیرت حرکت کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ غزل میں استعارہ اور کنایہ کو اہمیت حاصل ہے اور نظم میں تشبیہ کو، اس لیے کہ ثانی‌الذکر کا مقصد تفصیل اور تشریح سے مضمون کو سامع کے دل نشین کرنا ہے اور اول‌الذکر کا رمز و ایما کے ذریعے تحیر میں اضافہ کرنا۔ استعارہ معنی آفرینی اور جدت ادا کا ایک زبردست وسیلہ ہے جسے تغزل میں برتنا

---

۱ - اردو غزل - پہلا ایڈیشن -

شاعرانہ کمال پر دلالت کرتا ہے ۔ اس کے ذریعے معمولی سی بات کو کہاں سے کہاں پہنچایا جا سکتا ہے ۔ مثلاً غالب اس مضمون کو تشبیہ و استعارہ کی زبان میں کیا خوب بیان کرتا ہے کہ انسان کی عمر گزری چلی جاتی ہے اور اس کی گریز پائی پر اس کو کوئی قابو نہیں ۔ یہ شعر رمزی اکات کا کمال ظاہر کرتا ہے جس میں داخلی اور خارجی عناصر دونوں ہم آغوش ہیں :

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھیے تھمے[1]
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

بدیع : بدیع کی تعریف ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ اس علم کی قدر حسن ہے ، یعنی اس کا مقصد یہ ہے کہ کلام میں عناصر جمال کی نشان دھی کرے اور تخلیق حسن کے گر سکھائے ۔ اس سلسلے میں مغرب کے نقادوں نے بہت موشگافیاں کی ھیں اور ابھی تک یہ بات طے نہیں ہو پائی کہ حسن آرٹ کی تخلیق کا مقصد ہے اور ہمیشہ فن کار کے ملحوظ ہوتا ہے یا حسن آرٹ کی غایت ہے ، نتیجہ ہے ۔ بہ الفاظ دیگر یہ بحث ابھی جاری ہے کہ کسی فن پارے کی تخلیق کے وقت کیا فن کار شعوری طور پر صرف اس محرک سے اثر پذیر ہوتا ہے کہ حسن تخلیق کرے یا وہ دیگر عوامل و محرکات کے تحت تخلیق کا عمل سر انجام دیتا ہے ؟ لیکن حسن اس فن پارے میں موجود ضرور ہوتا ہے ۔ بیشتر رجحان اسی طرف ہے کہ حسن کی موجودگی کافی ہے ، یہ ضروری نہیں کہ محرک تخلیق بھی خواہش تخلیق حسن ہو ۔ اقبال اور حالی کے کلام کا اکثر حصہ مختلف عوامل اور محرکات سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے لیکن ہم فن پارے کا حسن دیکھ کر قانع ہو جاتے ہیں ، اس بات پر اصرار نہیں کرتے کہ فنکار دعویٰ کرے کہ میرا مقصد ہی تخلیق حسن ہے ۔

علم بدیع کی تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ علم اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ حسن پیکر میں بھی ہو سکتا ہے اور مطالب و معانی میں بھی ، اس لیے صنایع دو قسم کے ہیں : لفظی و معنوی ۔ یوں مغرب میں جمالیات کے سلسلے میں جو موشگافی ہوئی ہے اس کا نتیجہ یہ بھی نکلا

---

۱ ۔ اردو غزل۔پہلا ایڈیشن

ہے کہ بعض نقادوں اور ارباب جمالیات نے دعویٰ کیا ہے کہ حسن اصلاً پیکر سے ، لفظ سے ، صورت سے ، شکل سے تعلق رکھتا ہے اور ایک صفت مطلق ہے جس کے درجے نہیں ہیں ۔ عظمت البتہ فن پارے کے معنی سے یا مطالب سے مربوط ہوتی ہے اور اس کے مدارج ہوتے ہیں ۔ مشرق کا نقطۂ نظر جو بدیع کی تعریف سے ظاہر ہوتا ہے ، زیادہ قرین حقیقت معلوم ہوتا ہے کہ حسن صورت و معنی ، لفظ و معنی کے اختلاط و ارتباط میں پایا جاتا ہے ۔ لفظ و معنی کو صرف نظریاتی طور پر جدا کیا جا سکتا ہے ورنہ لفظ معنی ہی کی حقیقت کا ایک رخ ہے ۔ یہ درست ہے لیکن دو خالص جمالیاتی صفات ترنم اور نغمہ اس آدمی کو بھی متاثر کرتی ہیں جو شعر کے مطلب سے بالکل ناواقف ہوتا ہے ۔ اس سے گمان گزرتا ہے کہ یہ جو الیگزینڈر نے کہا ہے کہ حسن اصلاً صورت سے اور عظمت اصلاً معنی سے تعلق رکھتی ہے ، اس دعوے میں جان ہے ۔

بہر حال صنائع لفظی و معنوی پر غور فرمائیے ۔ اکثر صنائع لفظی ایسی ہیں کہ ایک حرف یا حروف کے ایک سلسلے کی تکرار سے (اس میں حرف علت بھی شامل ہے) ترنم پیدا کرنا چاہتی ہیں ۔ تجنیس اور شبہ اشتقاق کی یہی صورت ہے ۔ ترنم ایک ہی حرف یا ایک سلسلے کے حروف کی تکرار سے پیدا ہوتا ہے ۔ تجنیس اور اشتقاق شبہ اور اشتقاق میں یہ بات بوجہ احسن نظر آتی ہے :

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ہے قہر کہ آنے میں ہے ان کے ابھی وقفہ
اور دم مرا جانے میں توقف نہیں کرتا

(اس میں ایک اور صفت بھی مخفی ہے)

کف سیمیں میں گلدستہ نہ گل ہائے سخن کا لے
نہ ہوں گرمی سے اس کی دست نازک گلبدن کالے
الٰہی اس کا منہ کالا ہو ڈس جائے اسے کالا
سوا میرے جو بوسہ اس کی زلف پر شکن کا لے

اور یہ شعر یوں ہی سن لیجیے :

جو ہے مد نظر پائے شفا آنکھوں کا سودائی
تو سینگ اے چارہ گر شاخیں لگانے کو ہرن کالے

اے فلک یہ رت یہ متوالی گھٹا
اب تو راتیں ہجر کی کالی گھٹا

صنائع معنوی پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ علم بدیع کے مطالعے کی غایت یہ تھی کہ شاعر اپنے مافی الضمیر کا اظہار سوچ سمجھ کر کرے۔ صنائع معنوی کی طرف توجہ اس لیے دلائی گئی ہے کہ جب سخن‌ور یا انشا پرداز صنعت گری کی طرف مائل ہوگا تو لازماً اسے اظہار مطلب کے مختلف پیرایوں پر غور کرنا ہوگا۔ اس غورو فکر میں ہو سکتا ہے کہ الفاظ کی وہ خاص ترتیب ہاتھ آجائے جو گویا معانی مطلوب کے اظہار کے لیے مقدر ہوچکی ہے۔ تو گویا صنائع معنوی ، تخلیقی عمل کی گرمئی رفتار کو روکنے کے بہانے ہیں۔ مقصد یہ ہے کہ فن کار جلدی نہ کرے اور ایسے مجموعۂ الفاظ کی جستجو میں سرگرداں رہے جو مفہوم اور مطالب کی تمام دلالتوں کو مجمل الفاظ میں مقید کر سکے۔ صنائع معنوی میں صنعت مراعات النظیر اور ایہام تناسب تو خاص طور پر خیال افروز صنعتیں ہیں اور ان کے استعمال کا مقصد یہ ہے کہ کسی خاص سلسلۂ خیال کی توضیح کے سلسلے میں وہ تمام الفاظ جمع کر دیے جائیں جن سے اس سلسلۂ خیال کا کوئی پہلو مربوط ہو سکتا ہے کہ قانون ایتلاف افکار کے ماتحت ایسی صورتوں مں کوئی لفظ مطلوبہ اثر پیدا کر سکتا ہے۔ (چاہے فن کار کو اس بات کا احساس ہو یا نہ ہو کہ فلاں لفظ پڑھنے والوں کے ایک خاص گروہ کو بالخصوص متاثر کرے گا)۔

ان صنعتوں کے علاوہ تضاد ، لف و نشر اور توجیہ نہایت خوبصورت صنعتیں ہیں۔ قول بالموجب کی تعریف اور اس کی مثالیں ذرا سن لیجیے ، کس قدر خیال افروز ہیں !

اس صنعت کی تعریف یہ ہے کہ کہنے والے کے ارادے کے خلاف اس کے قول کو معنی پہنائے جائیں۔ مثلاً :

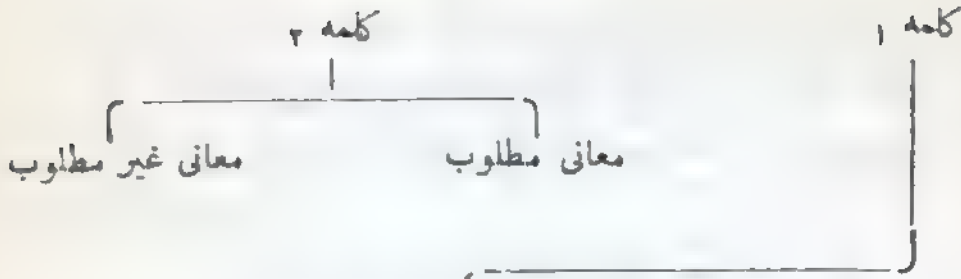
عدو سمجھ کر وہ مجھ سے بولے عدو سے ترک وفا کریں گے
میں اور سمجھا وہ اور سمجھے کہا ''کروگے'' کہا ''کریں گے''

کہا ''بیمار فرقت جاں بلب ہے تم اگر سمجھو''
کہا ''سمجھیں گے اور تم دیکھنا کیسا سمجھتے ہیں''

میں نے کہا کہ ''بزم ناز چاہیے غیر سے تہی''
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ ''یوں''

حاصل کلام یہ ہے کہ صنائع معنوی کے مطالعے اور ان کے استعمال کی غایت یہ ہے کہ فن کار عمل تخلیق میں کاوش اور محنت سے کام لے ، ان امور پر غور کرے جن سے خیال افروزی (Suggestion) پیدا ہوتی ہے ۔ الفاظ کے انتخاب میں محتاط ہو جائے اور صرف ایسے الفاظ استعمال کرے جو صوتی یا لفظی یا معنوی طور سے مربوط ہوں ۔ ہر کلمے کی دلالتوں کے تلازمے قائم رکھے ، لیکن اس تمام کاوش کا مطلب یہ ہو کہ مطالب و معانی کی توضیح ہو ، نہ یہ کہ پڑھنے والا صنعتوں کے انبار میں ایسا گم ہو جائے کہ مطالب کی طرف سے توجہ ہٹ جائے اور صنائع کلام ملحوظ خاطر رہ جائیں ۔ شاد عظیم آبادی نے ان دو اشعار میں صنائع سے جو کام لیا ہے ، ان پر غور فرمائیے :

پوچھو نہ حال چشم دل آویز یار کا
کھولو نہ راز گردش لیل و نہار کا
اس چشم نیم خواب سے کس کو یہ تھی امید
جادو جگائے سرمۂ دنبالہ دار کا

صنائع معنوی میں ایک صنعت جسے ایہام تناسب کہتے ہیں ، بہت پیچدار اور خوبصورت ہے ۔ صورت اس کی یہ ہوتی ہے کہ فن کار کلام میں دو لفظ استعمال کرتا ہے جن میں سے ایک لفظ کے دو معانی ہوتے ہیں ۔ ایک معنی مطلوب و مقصود ہوتا ہے لیکن دوسرا معنی جو غیر مقصود ہوتا ہے ، اسے دوسرے لفظ سے یک گونہ ربط ہوتا ہے ۔ تفصیل اس کی مندرجہ ذیل شجرے سے ہوگی :

نمبر ۲ کے معانی غیر مطلوب سے یک گونہ تعلق ۔

اس کی مشہور مثال انیس کا یہ شعر ہے :

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

یہاں جن دو کلمات سے صنعت ایہام تناسب پیدا ہوئی ہے ، وہ پھول اور رنگ ہیں ۔ (اگرچہ گلدستے کا ربط بھی ظاہر ہے) رنگ کے معانی کے متعدد سلسلے ہیں ۔ ایک سلسلہ مطلوب و مقصود ہے یعنی نہج ، طریقہ ، روش ، انداز ، دستور ، اسلوب ۔ یہاں مراد یہ ہے کہ ایک پھول کا مضمون باندھنا ہو تو اس کے لیے سو طریقے اختیار کیے جا سکتے ہیں لیکن رنگ کے عام معانی کو گل سے یک گونہ تعلق ہے کہ اکثر و بیشتر رنگین ہوتا ہے ۔

اقبال کا شعر ہے :

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہمنوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

یہاں صنعت کا مدار بلبل اور نوا کے کلمات پر ہے ۔ مقصود ہم نوا سے ہم صفیر یعنی دوست ہے ۔ لیکن نوا کے معنی آواز اور آہنگ کے بھی ہیں ، یہ غیر مطلوب ہیں اور ان کو بلبل سے یک گونہ تعلق ہے ۔

اکثر لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ غالب کے ہاں صنعتیں بہت کم استعمال ہوئی ہیں کہ اسے الفاظ کی صنعت گری کی بجائے معانی کی نزاکت کا خیال زیادہ رہتا تھا ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ خیال بالکل غلط ہے ۔ غالب نے بھی صنعتیں بہت کثرت سے استعمال کی ہیں لیکن ایسی خوبی سے استعمال کی ہیں کہ مخل معانی ہونے کے بجائے معاون ہوتی ہیں اور جب ان کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے تو ایک خاص قسم کا انبساط حاصل ہوتا ہے ۔ طباطبائی نے شرح دیوان غالب میں اکثر ایسی صنعتوں کی طرف اشارہ کیا ہے ۔

ایک دو مثالیں ملاحظہ ہوں ۔ اس کی مشہور غزل ہے :

بساط عجز میں ہے ایک دل یک قطرہ خوں وہ بھی
سو رہتا ہے بہ انداز چکیدن سرنگوں وہ بھی

اس میں کہتا ہے :

مے عشرت کی خواہش ساقی گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جام واژگوں وہ بھی

حسب مشہور آسمان سات ہیں یا نو[1] ۔ دوسرے مصرع میں غالب نے جن اعداد کا ذکر کیا ہے ان کو جمع کیجیے تو آسمانوں کی تعداد کا سراغ ملے گا ؟ ایک دو چار یعنی سات ۔

ایک اور غزل میں کہتا ہے :

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

یہ کہنا مشکل ہے کہ اس شعر میں جس شعبدہ گری کا اظہار ہے اُسے کیا کہا جائے گا لیکن شعبدہ گری کے وجود سے انکار نا ممکن ہے ۔ کم نگاہی اور کم نظری کے اظہار کے لیے پہلے غالب نے نگہ اور نگاہ کا اختلاف دکھایا اور پھر بظاہر کا لفظ کہہ کر اس بات کی طرف اشارہ بھی کیا کہ نگہ کا کلمہ نگاہ سے یقیناً کم ہے کہ الف موجود نہیں ۔

بہر حال تضاد ، مراعات النظیر ، لف و نشر، ایہام تناسب کے استعمال سے (بشرطیکہ استعمال صناعانہ ہو اور مقصود یہ ہو کہ شعر کی رمزی اور ایمائی کیفیت میں اضافہ ہو) شعر کی تاثیر بڑھ جاتی ہے اور بعض اوقات تو لفظی رعایتیں اور تلازمے معنوی طور پر چکا چوند کا سا عالم پیدا کرتے ہیں ۔

۱- رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

جس سر زمیں پہ سایۂ نہ آسماں رہے
اس پرسکون قلب سے کوئی کہاں رہے

یہ الجھن کہ آسماں کبھی سات ہوتے ہیں اور کبھی نو، لغات کے مطالعے سے رفع ہوجائے گی ، جا دیکھیے فلک الافلاک اور کلمہ منطقۃ البروج ۔

مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں :

منزل کڑی تھی پیش نظر اور ہم سفر
خوش تھے کہ زیر سایۂ دیوار یار تھے
ہم وحشیوں نے صحن گلستاں سے اے خزاں
تنکے بھی چن لیے کہ شریک بہار تھے

اس شعر میں معانی کی جو تہ در تہ کیفیتیں موجود ہیں وہ تنکے چننا کے تلازمے سے پیدا ہوئی ہیں کہ محاورے کا استعمال بھی مقصود ہے اور واقعی تنکے چننا بھی مقصود ہے ۔

مفتی صدر الدین آزردہ کے ان اشعار میں مراعات النظیر ، ایہام تناسب اور رعایت لفظی کا خوبصورت کھیل دیکھیے :

مکھڑا وہ بھلا ، زلف سیہ فام وہ کافر
کیا خاک جیے جس کی شب ایسی سحر ایسی
یا تنگ نہ کر ناصح ناداں مجھے اتنا
یا چل کے دکھا دے دہن ایسا کمر ایسی

تنگ اور دہن اور چل کے دکھا دے اور کمر میں جو ربط ہے وہ اصحاب ذوق سے مخفی نہیں ۔

جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں ، اگر صنعت گری کوئی مصحف کمال ہو تو آتش کا یہ شعر اس کی نہایت بلیغ آیت ہوگا :

آنکھیں عاشق کو نہ تواے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

علامہ اقبال مرحوم ''دروغ مصلحت آمیز بہ از راستئی فتنہ انگیز'' کی تشریح کے سلسلے میں اکثر یہ شعر سنایا کرتے تھے :

راستئی فتنہ انگیز اس سہی قد کا ہے قد
اور دہن اس کا دروغ مصلحت آمیز ہے[۱]

تو قصہ یہ تھا کہ غالب کے کلام میں اکثروبیشتر صنعتیں استعمال ہوئی

---

۱ - باید زمے ہر آنچہ پرہیز گفتہ اند
آرے دروغ مصلحت آمیز گفتہ اند (غالب)

ھیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس کی جو اصلاحیں ہم تک پہنچی ھیں ان سے بھی معلوم ھوتا ھے کہ وہ لفظوں کے انتخاب میں کس قدر محتاط تھا اور اسے اس بات کا کتنا شعور تھا کہ لفظی تلازمے سے معنوی تلازمے مربوط ھوتے ھیں۔ حالی نے غزل کہی، اس میں شعر کہا :

عمر شاید نہ کرے آج وفا
سامنا ھے شب تنہائی کا

غالب نے دوسرا مصرع یوں بدل دیا "کاٹنا ھے شب تنہائی کا"

اب عمر کے کٹنے میں اور شب تنہائی کو کاٹنے میں جو ربط پیدا ھوا ھے اس نے شعر کے معانی کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ھے کہ عمر کٹ جائے گی لیکن یہ رات نہ کٹے گی۔

یاد نہیں پڑتا کہ یہ شعر کس کا ھے اور گمان ھے کہ اصلاح وزیر لکھنوی کی ھے :

غضب ھیں تری شوخیاں اے فلک
کلیجہ گل نیلوفر کر دیا

ذرا اصلاح دیکھیے گا کہ ایک لفظ کے بدلنے سے اور لفظی تلازمہ پیدا ھونے سے معانی کی کتنی سطحیں وجود میں آئی ھیں :

غضب ھیں تری چٹکیاں اے فلک
کلیجہ گل نیلوفر کر دیا

مختصر یہ ھے کہ صنائع و بدایع لفظی و معنوی کے استعمال کی غایت یہ ھے کہ عمل تخلیق کے دوران میں فن کار انتخاب الفاظ میں احتیاط سے کام لے اور یہ بات ملحوظ رکھے کہ یوسف حسین خاں کے قول کے مطابق الفاظ میں ایک جوھری قوت پوشیدہ ھوتی ھے۔ اسی قوت کے امکانات کو ٹٹولنا اور اس سے کام لینا فنکار کے کمال کی دلیل ھے۔ غالب نے لفظوں کی اس پراسرار جوھری قوت کی طرف نہایت بلیغ انداز میں اشارے کیے ھیں۔ مثلاً :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

سخن ما ز لطافت نه پذیرد تحریر
نه شود گرد نمایاں ز رم تو سن ما

از رشک خوشنوائی ساز خیال من
مضراب نے به ناخن ناهید بوده است

اور مصحفی کہتا ہے :

نزاکت عاشق و معشوق کی یکساں نہیں ہوتی
مری گفتار نازک ہے ، تری رفتار نازک ہے

یہی نزاکت گفتار ہے جس کا مدار صنائع و بدایع و تلمیحات کے صحیح استعمال پر ہوتا ہے ۔ یوسف حسین خاں لکھتے ہیں :

غزل گو شاعر اپنے اندرونی جذبات کو تخیل کی زبان میں بیان کرنے کے لیے کبھی معانی کے لیے موزوں الفاظ تلاش کرتا ہے اور کبھی الفاظ کے لیے معانی ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے معانی سے لفظوں کی خارجی صورت معین ہوتی ہے اور لفظوں کے برمحل استعمال سے خود معانی کا تعین عمل میں آتا ہے ۔ شاعر کا خیال زبان اور معانی دونوں میں قدر مشترک ہوتا ہے اور دونوں میں رشتہ و ربط قائم کرتا ہے ۔ الفاظ اور معانی کے صحیح ربط سے حسن ادا کی جلوہ گری ہوتی ہے جس کے بغیر کلام میں تاثیر نہیں آ سکتی ۔ علم و نظر کی وسعت سے معنی آفرینی کے میدان میں وسعت پیدا ہوتی ہے ۔ کبھی بعض مخصوص شعری علامتوں یا تلمیحوں کا آسرا لیا جاتا ہے ، کبھی صنایع و بدایع سے شعر کے الفاظ کی نشست و ترتیب میں حسن پیدا کیا جاتا ہے اور کبھی نقل و قول سے ایمائی اثر کو بڑھایا جاتا ہے ۔ صنعتوں میں حسن تخیل ، مبالغہ ، تضاد ، مقابلہ ، ایہام ، مراعات النظیر اور تجاہل عارفانہ سب کی سب غزل کی رمزی کیفیت اور تاثیر کو بڑھاتی ہیں ۔ صنائع لفظی و معنوی سے شاعر کو اپنے تخیل کی پرواز میں مدد ملتی ہے لیکن شرط یہ ہے کہ ان کا استعمال برمحل ہو ۔ اگر صنعت کی خاطر صنعت برتی گئی اور شعر کہا گیا تو رمزی تاثیر مجروح ہو جائے گی ۔ صنائع بھی بلاغت سے بے نیاز نہیں ہو سکتیں ۔ ضرور ہے کہ ان سے شعر کی طلسمی تاثیر میں اضافہ ہو ، نہ کہ کمی ۔

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ غزل میں حسن ادا کہاں سے آتا ہے ۔ اس

کے قواعد و ضوابط مقرر کرنا ممکن نہیں ۔ ایک مطلب کو ایک شاعر اس طرح
ادا کرتا ہے کہ لطف آ جاتا ہے اور دوسرا وہی بات کہتا ہے اور سننے والے
ذرا بھی متاثر نہیں ہوتے ۔ یہ امتیاز ذوق چیز ہے ۔ عشق کے پامال مضمون
پر غالب کا بھی ایک شعر ہے اور ذوق کا بھی ؛ دونوں شعروں کے فرق سے
دونوں کی شخصیت کا فرق واضح ہو جاتا ہے ۔ غالب کہتا ہے :

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی درد لا دوا پایا

ذوق اپنے فہم و نظر کے مطابق عشق کو تیرۂ خاکدان کے لیے چراغ قرار دیتے
ہیں ۔ معانی اچھے ہیں لیکن لفظوں کی نشست سے اس مضمون کی بلندی کی
طرف ذہن راغب نہیں ہوتا بلکہ معمولی اور ہلکی سی بات معلوم ہوتی ہے ۔
بلند بات کے لیے طرز و اسلوب کی بلندی لازمی ہے ورنہ کلام بے اثر رہے گا ۔
ان کا شعر ہے :

فروغ عشق سے ہے روشنی جہاں کے لیے
یہی چراغ ہے اس تیرہ خاکداں کے لیے

اس غزل میں محض رعایت لفظی سے جو معنی آفرینی کی کوشش کی ہے ، وہ
کس قدر بھدی ہے ۔ کہتے ہیں :

الٰہی کان میں کیا اس صنم نے پھونک دیا
کہ ہاتھ رکھتے ہیں کانوں پہ سب اذاں کے لیے

ذوق کے ہاں اسی رعایت لفظی کی کثرت سے طرز ادا کی ندرت یا حسن پیدا نہ
ہو سکا ۔ محمد حسین آزاد انہیں چاہے کچھ سمجھتے رہے ہوں لیکن تغزل میں
ان کا مرتبہ بلند نہیں اور غالب کی تو وہ گرد کو بھی نہیں پہنچتے ۔ غالب
کا شعر ہے :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

ناسخ نے بالکل یہی مضمون باندھا ہے لیکن اس کے شعر میں غالب کے
شعر کا سا طلسمی اور رمزی اثر نہیں پیدا ہو سکا ۔ ناسخ کا شعر ہے :

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

ناسخ نے منطقی استدلال کی کوشش کی جو روح غزل پر گراں گذرتی ہے ۔ اسی لیے اس کا شعر تاثیر سے محروم رہا اور اسلوب بیان میں کوئی باندی یا نزاکت پیدا نہ ہوئی ۔ اس کے برخلاف غالب نے دلیل کے بجائے محض دعوے سے اپنا کام نکال لیا اس لیے اس کا شعر ایک مکمل اشارہ بالکنایہ ہے ۔ وہ ذہن کی اشارے سے رہبری کرتا ہے ۔ استدلال کی بھول بھلیاں میں اسے نہیں بھٹکاتا ۔ رمزی اثر کی کمی کے باعث ناسخ کا شعر غالب کے شعر کے سامنے نثر معلوم ہوتا ہے ۔

طرز ادا کا انحصار الفاظ و معانی دونوں پر ہے جو کلام کے اجزاے لاینفک ہیں ۔ اگرچہ معانی شعرکی جان ہوتے ہیں لیکن انہیں الفاظ کی جو خارجی قبا زیب تن کرائی جاتی ہے وہ بھی اپنی جگہ اھمیت رکھتی ہے ۔ شعر کی اور خاص طور پر شعر غزل کی خارجی ہیئت و اثر کا دار و مدار الفاظ کے صحیح اور موزوں استعمال پر ہوتا ہے ۔ لفظوں کو اگر صحیح استعمال کیا جائے تو خود معنی بن جاتے ہیں جس طرح موسیقی میں ہوتا ہے ، لیکن یہ صورت صرف بڑے اساتذہ کے یہاں نظر آتی ہے ۔ معمولاً لفظ اور معنی کی دوئی قائم رہتی ہے لیکن اس دوئی میں موزونیت پیدا کی جا سکتی ہے ۔ اگر الفاظ کو شعر کا جسم اور معانی کو روح سمجھا جائے تو ضرور ہے کہ حسین و لطیف روح کا خارجی قالب کشش اور لطافت رکھتا ہو ۔ کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ روح اور جسم ایک دوسرے کو نہایت ھی پراسرار طور پر متاثر کرتے ہیں ۔ انسانی روح کے احوال بڑی حد تک مادی جسم میں کسی نہ کسی صورت میں ضرور ظاہر ہو جاتے ہیں ۔ اسی طرح مادی جسمانی کیفیات روح پر اپنا گہرا چھاپ لگائے بغیر نہیں رہتیں ۔ بالکل یہی حال الفاظ اور معانی کا ہے ۔ اگر کوئی لفظ موقع محل اور مقتضاے حال کے مناسب ہو تو اس کی تاثیر اس لفظ کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوگی جو یوں ھی بدسلیقگی اور بے تکے پن سے استعمال کیا گیا ہو ۔ چاہے آپ کے معانی کتنے ھی بلند اور گہرے کیوں نہ ہوں ، اگر ان کی خارجی صورت غیر جاذب نظر اور دل نشینی سے معرا ہے تو خود معانی بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے اور تاثیر تو نام کو بھی پیدا نہیں ہو سکتی ۔ شعر غزل کی رمزی اور ایمائی کیفیت اس وقت تکمیل پاتی ہے جب الفاظ و معانی ہم آہنگ اور مقتضاے حال کے سب مطالبوں کو

پورا کرتے ہوں ۔ اسی سے طرز ادا کی دل نشینی عبارت ہے جو کسی ایک خیال یا احساس حسن کے کسی ایک لمحے کو ابدی بنا دیتی ہے ۔

الفاظ میں تصورات پوشیدہ ہوتے ہیں - ہر تصور اپنا ایک پس منظر رکھتا ہے جو ہمیں ذہنی طور پر مخصوص گرد و پیش میں لے جاتا ہے ۔ غزل گو شاعر بعض دفعہ تلمیحات کے ذریعے جو در اصل ایمائی حیثیت رکھتی ہیں ، ہمیں ایک خاص فضا کی سیر کرا دیتا ہے ۔ موسیٰ اور طور ، شیریں اور فرہاد ، لیلیٰ اور مجنوں ، محمود اور ایاز کی تلمیحیں تلازم خیال کی باز آفرینی کے لیے زبردست محرکات شعری بن جاتی ہیں اور یہ صرف تلمیحات ہی تک محدود نہیں ، ہر لفظ میں قوت اور توانائی کا خزانہ مخفی ہوتا ہے بشرطیکہ اس کو برتنے والا اس کے استعمال کا ڈھب جانتا ہو ۔ بقول غالب :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

ہر لفظ کی ایک جوہری انفرادیت ہوتی ہے ۔ چنانچہ کسی ایک لفظ سے جو خیالی تلازمات اور ذہنی متعلقات پیدا ہوتے ہیں وہ اس کے مرادف الفاظ سے کبھی بھی پیدا نہیں ہو سکتے ۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کی کسی ایک زبان کے شعر کا دوسری زبان میں جیسا ترجمہ ہونا چاہیے ویسا نہیں ہو سکتا ۔ بعض دفعہ ایک لفظ میں ایک جہان معنی پنہاں ہوتا ہے اور ذہن کو ایک خاص فضا میں لے جاتا ہے ۔ چنانچہ شعر غزل میں آہنگ احساس اور آہنگ سماعی کا جو ایک لطیف ربط قائم ہو جاتا ہے اس کو کسی دوسری زبان میں منتقل نہیں کیا جا سکتا ۔ بحر ، قافیہ اور ردیف کے سانچوں میں ڈھل کر لفظوں کی جوہری انفرادیت اور تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے اور انہیں سن کر تحت شعور کی بھولی بسری یادیں تازہ ہو جاتی ہیں ۔ بالکل اسی طرح جیسے بعض وقت خواب کی حالت میں گذشتہ واقعات اپنی جیتی جاگتی شکل میں نظروں کے سامنے آ جاتے ہیں ۔ یہ خواب کی کیفیت بھی دراصل اشارہ اور کنایہ کی کیفیت ہوتی ہے جس کی تفصیلی خلا کو بعد میں حافظہ پر کر لیتا ہے [۱] ۔

۱- اردو غزل ۔

باب پنجم

اردو میں انتقاد کا ارتقا

اس سے پہلے لکھا جا چکا ہے ، کلیم الدین احمد کے خیال میں اردو تنقید کا وجود محض فرضی ہے ۔ اس سلسلے میں انہوں نے قدیم اردو تذکروں سے بہت ناانصافی کی ہے جو اکثر و بیشتر صحیح انتقادی فیصلوں اور دقیق و لطیف انتقادی اشارات پر مشتمل ہیں ۔

بات یہ ہے کہ اردو ادب نے عربی کے علمی ذخائر اور فارسی کے ثقافتی مخازن سے بہت فائدہ اٹھایا ہے ۔ اردو تذکرہ نویس بھی فارسی اور عربی کے اسلوب انتقاد کی پیروی کرتے ہیں اور عصر حاضر کے نقاد (الا ماشا اللہ) عربی کے متعلق فقط یہ جانتے ہیں کہ اس زبان کو حاصل کرنا بہت مشکل ہے ۔ فارسی ادبیات اور ادبی روایات کے متعلق ان کی معلومات ناقص ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ اردو تذکروں میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اکثر نقادوں کے لیے رموز سربستہ کا حکم رکھتا ہے ۔

یہ نقاد اکثر ان رموز و اصطلاحات کو جو قدیم تذکروں میں پائی جاتی ہیں ، محض عبارت آرائی پر محمول کرتے ہیں ۔ لیکن معانی ، بیان اور بدیع کے جن مباحث کا ذکر ہو چکا ہے انہیں ملحوظ رکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ تذکرہ نگاروں کی نظر کتنی گہری ، مطالعہ کتنا وسیع اور فیصلہ کتنا صحیح ہے ۔ مستثنیات ہر جگہ موجود ہوتی ہیں ، ان سے بحث نہیں ۔

بات یہ ہے کہ ہمارے تذکرہ نگاروں نے فرض کر لیا تھا کہ پڑھنے والے معانی ، بیان اور بدیع کی مبادیات سے آگاہ ہیں ۔

راقم السطور نے ''اردو میں انتقاد ادبیات کا ماضی'' کے عنوان سے لکھا تھا[1] :

عام طور پر پڑھے لکھے لوگ بھی اردو کے قدیم تذکروں سے بدگمان

---

۱ - ''گل خنداں'' ، لاہور ۔

ہیں ۔ ذہنوں میں یہ خیال عملاً راسخ ہو چکا ہے کہ ان تذکروں میں انتقاد تو سرے سے ہی مفقود ہے ۔ باقی رہے سوانح تو وہ بھی عبارت آرائی میں گم سے ہو کر رہ جاتے ہیں ۔ پڑھنے والے کے پلے تو صرف یہی پڑتا ہے کہ فلاں شاعر شہ سوار معانی ہے اور فلاں خسرو اقلیم نکتہ‌دانی ، فلاں کا دیوان نقش ارتنگ ہے اور فلاں کے اشعار پڑھ کر خاقانی کا بھی گویا حسد سے دل تنگ ہے ۔ جزواً یہ بدگمانیاں درست ہیں ۔ سوے اتفاق سے فارسی انشاپردازی کا جو اسلوب ہندوستان میں رائج ہوا وہ تکلف اور آرائش پر مبنی ہے ۔ چنانچہ جو تذکرے فارسی میں لکھے گئے ہیں ان میں عبارت آرائی کی وہی وضع دکھائی دیتی ہے (کم و بیش) جو دور قاچاریہ کے مشہور دبیروں نے اختیار کی تھی اور جسے مغلوں کے زمانے میں خوب فروغ حاصل ہوا تھا ۔

جن تذکروں میں فارسی کی جگہ اردو کو وسیلۂ اظہار مطالب بنایا گیا ہے وہاں بھی عبارت آرائی ہے مگر نسبتاً کم ۔

یہ درست ہے کہ تذکرہ نگاروں نے عموماً سوانح نگاری کی طرف توجہ نہیں دی لیکن سچ پوچھیے تو یہ بات ان کے فرائض میں داخل ہی نہ تھی ۔ اب رہا یہ اعتراض کہ تذکروں میں انتقاد سرے سے ہی مفقود ہے ، تو اس کا جواب یہ ہے کہ انتقاد موجود ہے لیکن تذکرہ نگار نے اختصار ملحوظ خاطر رکھا ہے ۔ علاوہ ازیں تذکروں میں جہاں انتقادی اشارے پائے جاتے ہیں یا فیصلے صادر کیے جاتے ہیں وہاں پڑھنے والوں کی بہت بڑی تعداد اس امر سے آگاہ بھی نہیں ہوتی کہ تذکرہ نگار نے انتقاد کا فریضہ ادا کر دیا ۔ یہ بظاہر بڑی عجیب و غریب بات معلوم ہوتی ہے لیکن ہے درست ۔ قصہ یہ ہے کہ اردو کے قدیم تذکرہ نگاروں نے انتقاد ادبیات کے سلسلے میں (اور اکثر شعری تخلیقات ہی موضوع انتقاد ہوتی ہیں) یہ بات فرض کرلی ہے کہ پڑھنے والے فارسی اور عربی کی ان کتابوں کا مطالعہ کر چکے ہیں جن میں اصول انتقاد کا ذکر بہ تفصیل کیا گیا ہے ۔ تذکرہ نگاروں نے یہ بھی فرض کیا ہے (اور ایسا کرنا ضروری تھا) کہ پڑھنے والے ان تمام اصطلاحات سے کماحقہ آگاہ ہیں جو بیان ، معانی اور بدیع سے متعلق ہیں اور جن پر عبور حاصل کیے بغیر تذکروں کا مطالعہ عملاً بے کار ہے ۔

یوں تو انیسویں صدی کے اواخر ہی میں مغربی تہذیب کے سیلاب نے

مشرقی تہذیب و تمدن کی اقدار کو بہت کچھ بدل دیا تھا لیکن بیسوی صدی کے آغاز میں کچھ ایسے عوامل رونما ہوئے کہ ہم لوگ فارسی اور عربی کی علمی اور ادبی میراث سے بیگانہ ہو گئے ۔ ہم نے فرض کر لیا کہ مغرب میں جو اصول انتقاد ادبیات رائج ہیں انھی سے کام لے کر اردو کی ہر ادبی تخلیق کو پرکھا اور جانچا جا سکتا ہے ۔ معانی ، بیان ، بدیع اور عروض کا مطالعہ ناسود مند قرار دیا گیا اور رفتہ رفتہ یہ عالم ہو گیا کہ نئی پود ان علوم کی اصطلاحات سے نہ صرف ناواقف ہو گئی بلکہ اکثر و بیشتر اس بات سے بھی آگاہ نہ رہی کہ اصطلاحات کون کون سی ہیں ۔ بہ الفاظ دیگر ہم انتقادی سرمایے سے اس قدر بیگانہ ہو گئے ہیں کہ ہمیں یہ معلوم بھی نہیں ہوتا کہ کوئی پرانی وضع کا نقاد یا تذکرہ نگار ، شعر یا کسی دوسری صنف ادب کو موضوع انتقاد بنا رہا ہے ۔ اصطلاحات اور علامات کو ہم صرف عبارت آرائی سمجھتے ہیں ۔ انتقادی اشارات کی دلالتیں بالکل سمجھ میں نہیں آتیں اور جو انتقادی شعور تذکروں میں جا بجا جلوہ گر ہے ، ہمیں اس کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ تذکرہ نویس جب فصاحت و بلاغت کے کلمات استعمال کرتے ہیں تو وہ ان کا اصطلاحی مفہوم مراد لیتے ہیں ۔ ہم ان کلمات کو اکثر محض عبارت آرائی تصور کرتے ہیں ۔ تذکرہ نویس جب کسی کے شیریں کلام یا عذب البیان ہونے کا ذکر کرتے ہیں تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ فن کار ابلاغ اور اظہار کے وسائل پر قدرت تام رکھتا ہے ۔ اسی طرح کے بیسیوں رموز ہیں جن کی دلالتیں تب ہی روشن ہو سکتی ہیں کہ پڑھنے والا ان بنیادی علوم شعری سے واقف ہو جن سے فن کار نے عمل تخلیق میں کام لیا تھا ۔ صرف یہی نہیں بلکہ تذکرہ نویس مختلف شعرا کی قدر و قیمت اور ان کی شاعری کی اہمیت متعین کرنے کے لیے بڑے بڑے شاعروں کے کلام کو کسوٹی قرار دیتے ہیں اور اکثر لکھتے ہیں کہ فلاں شاعر کا کلام سودا کے رنگ میں ہے اور فلاں کا میر کے رنگ میں ۔ وہ یہ فرض کر لیتے ہیں کہ ہم میر اور سودا کی فنکاری کی نوعیت سے باخبر ہیں اور جب ہمیں یہ معلوم ہوگا کہ فلاں شاعر میر کے دبستان سے منسوب ہے تو ہمیں اس کی شعری تخلیقات کو موضوع انتقاد بناتے وقت بہت سی سہولتیں میسر آ جائیں گی ۔ صرف یہی نہیں ، اردو کے قدیم تذکرہ نویس اس دبستان شعر

کا بھی سراغ دیتے ہیں جس سے شاعر منسوب ہے یا زیادہ متاثر ہے اور اس سلسلے میں صرف ایک لفظ لکھ کر چپ ہو جاتے ہیں اور پڑھنے والوں سے بجا طور پر توقع رکھتے ہیں کہ وہ اس لفظ کی دلالتوں سے آگاہ ہوں گے۔ مثال کے طور پر جب ہمارے تذکرہ نویس خیال بندی اور معانی آفرینی کا ذکر کرتے ہیں تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ شاعر اس فارسی دبستان کا پیرو ہے جسے اصطلاح میں عراقی کہتے ہیں - اب عراقی دبستان کی خصوصیات آپ کو معلوم ہوں تو خیال بندی اور معانی آفرینی کی گرہیں کھلیں۔

قدیم تذکرہ نویسوں نے انتقاد کے علاوہ ایک اور مفید کام سر انجام دیا ہے، یعنی اشعار کا انتخاب۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ بھی دراصل انتقاد ہی کا جزو ہے۔ اگر تذکرہ نویس نے واقعی اچھے اشعار انتخاب کیے ہیں تو ان کے مطالعے سے پڑھنے والوں کا ذوق سلیم جلا پائے گا اور ظاہر ہے کہ جب تک ذوق سلیم موجود نہ ہو انتقاد کی کوشش نہ صرف بے ثمر ہے بلکہ پڑھنے والوں کے لیے مضر اور مہلک بھی ہے۔

اس تمہید کا مقصد یہ ہے کہ قارئین کرام کی توجہ مندرجہ ذیل باتوں کی طرف دلائی جائے:

(۱) قدیم تذکروں میں انتقادی اشارے بھی ہیں اور انتقاد بھی۔

(۲) انتقاد ہو یا انتقادی اشارات، پڑھنے والے کو بہرحال معانی، بیان بدیع، عروض اور علم قافیہ سے آگاہی حاصل کیے بغیر تذکروں کے مطالعے سے چنداں فائدہ نہ ہوگا۔

(۳) جن کلمات کو محض عبارت آرائی تصور کیا جاتا ہے وہ اکثر و بیشتر اصطلاحات اور رموز و علامات سے عبارت ہیں۔

(۴) اردو شعرا کی فنی تخلیقات کا مقام متعین کرتے وقت تذکرہ نویسوں نے فارسی کے شعری دبستان ملحوظ رکھے ہیں۔

(۵) اردو کے بڑے بڑے شاعروں کے کلام کو انتقاد کا پیمانہ یا کسوٹی قرار دیا گیا ہے۔ یہ بڑی پتے کی بات ہے اور انتقاد میں اس بات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی زبان میں اصول انتقاد ادبیات اچھی فنی تخلیقات کا تجزیہ کرتے وقت استخراج کیے جاتے ہیں۔ بے شک انتقاد میں عالم گیر اصول بھی موجود ہیں جو ہر زمانے اور ہر ملک کی فنی تخلیقات

کو محیط ھیں لیکن اس کے باوجود جغرافیائی کوائف ، تاریخی انقلابات ، تمدنی اور ثقافتی اوضاع ، اقتصادی اور معاشرتی احوال ، سیاسی ماحول اور اسی طرح کے دوسرے متعدد عناصر ھیں جو ان بنیادی باتوں میں تصرف کرتے رھتے ھیں جنھیں اقدار مشترک کہا جاتا ھے ۔ تذکرہ نویسوں نے اردو کے شعرا کو ان کے ماحول کے چوکھٹے میں رکھ کر ان کی شعری تخلیقات کو پرکھا ھے ۔

(۶) فنی تخلیقات کو (بالخصوص شعر کو) ناپنے کا کوئی ایسا بے لچک پیمانہ موجود نہیں جس سے ھم سائنسی طریقے سے کام لے کر شعر کا مقام متعین کر سکیں ۔ عربی اور فارسی شعری دبستانوں کی تاریخ کا مطالعہ اس دعوے کا ثبوت مہیا کرے گا کہ جہاں عمل تخلیق کی کیفیت بدلی ھے وھاں انتقاد کا رخ بھی ضرور بدلا ھے ۔

(۷) اس بات کی ضرورت ھے کہ تذکروں کی انتقادی اھمیت کا از سر نو جائزہ لیا جائے ۔

انھی باتوں کو ملحوظ رکھ کر ھم قدیم تذکروں میں سے کچھ انتخابات پیش کرتے ھیں جن میں انتقادی اشارات بھی ھیں اور فیصلے بھی ۔ حواشی میں تذکرہ نویسوں کی اصطلاحات اور علامات کی توضیح و تشریح کردی گئی ھے ۔ جہاں غلط فہمی کا امکان ھے وھاں زیادہ تفصیل سے کام لیا گیا ھے ۔

اس مرحلے پر وہ جو ھم نے دعویٰ کیا تھا کہ سوانح نگاری تذکرہ نویسی کے فن میں شامل نہیں ، اس کے متعلق کچھ گذارشات پیش کی جاتی ھیں ۔ تذکروں کا بغور مطالعہ کرنے سے معلوم ھوگا کہ بیشتر تذکرہ نویس اپنی توجہ ان باتوں پر مرکوز کرتے ھیں :

(۱) شاعر کے عمدہ ترین کلام کا انتخاب (اپنے مذاق کے مطابق) ۔

(۲) شعری تخلیقات کے مقام اور مرتبے کا تعین ۔

(۳) شعرا کا کلام پرکھنے اور آنکنے کے لیے سہولتیں مہیا کرنا اور اس کے دبستان شعر کا سراغ دینا ۔

بے شک سوانح حیات کے مطالعے سے شعری تخلیقات کی تفہیم میں مدد ملتی ھے اور سوانح ھی بعض اوقات صحیح انتقاد کے لیے زمین ھموار کرتے ھیں لیکن تذکرہ نویسوں نے کم و بیش سوانح کو اس لیے اھمیت نہیں دی

کہ ان کے خیال میں سوانح حیات دریافت کیے بغیر بھی صحیح انتقاد ممکن تھا ۔ یہ قدیم اور جدید نقطۂ نظر کا اختلاف ہے ۔ تذکرہ نگاروں نے یہ اپنا منصب نہیں سمجھا کہ سوانح بہ تفصیل قلم بند کریں۔ توجب تذکرہ نگاری کی مسلمہ وضع ھی یہی تھی کہ تفصیلی سوانح سے قطع نظر کر لیا جائے اور کلام کے انتخاب پر زور دیا جائے تو تذکرہ نگاروں سے یہ شکایت کرنا کہ انہوں نے سوانح بہ تفصیل قلم بند نہیں کیے ، بجا نہیں ۔ وہ تذکرہ لکھ رہے تھے ، سوانح حیات قلم بند نہیں کر رہے تھے ۔ یہ بات اگر ملحوظ خاطر رہے گی تو بہت سے اعتراضات خود بخود رفع ھو جائیں گے ۔

چمنستان شعرا[1]

تصنیف لکشمی نرائن اورنگ آبادی

(اصل فارسی متن کا اردو ترجمہ)

ولی

محمد ولی ، ولی تخلص ، والا اقتدار[2] شاعر ہے اور شیریں گفتار[3] سخن سنج ہے . . . . اگرچہ پرانے زمانے میں بھی یہاں کے فن کار ریختہ میں شعر کہتے

---

۱ ۔ تذکروں کے مندرجات سے بحث کرنے کے سلسلے میں تاریخی ترتیب ملحوظ خاطر نہیں رکھی گئی ۔ چند معروف تذکرے منتخب کر لیے گئے ھیں کہ جان سخن تو ان کے انتقادی اشارات کی توضیح ہے ۔

۲ ۔ ظاھر ہے کہ 'والا اقتدار' سے مراد صاحب منصب نہیں ۔ جس اقتدار کا ذکر کیا گیا ہے وہ شعر سے متعلق ہے اور مراد یہ ہے کہ الفاظ اور معانی میں مطابقت پیدا کرنے کے سلسلے میں ولی قدرت کامل رکھتا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر آج کل کی اصطلاح میں ابلاغ و اظہار کے تمام وسائل و رموز سے کماحقہ آگاہ ہے ۔

۳ ۔ تمام تذکرہ نگار (الا ماشاءاللہ) کم و بیش شیریں کلامی اور شیریں گفتاری سے یہ مراد لیتے ھیں کہ شاعر کے اسلوب نگارش میں جمالیاتی صفات پائی جاتی ھیں ۔ ان صفات میں ترنم اور نغمہ بنیادی ھیں ۔

تھے لیکن صاحب دیوان شعرا میں ایسی متانت[1] اور فصاحت سے موصوف کوئی شاعر پیدا نہیں ہوا ..... نازک خیالی[2] اگر سلطنت ہے تو ولی اس کا والی ہے -

گلِ عجائب یعنی تذکرۂ شاعراں

تالیف : اسد علی خاں تمنا اورنگ آبادی درحدود ۱۱۹۲ - ۱۱۹۴ هجری
(فارسی متن کا اردو ترجمہ)

(۱) پروانہ

ہنگامہ آرائی میں ممتاز و یگانہ ضیاءالدین شاہ پروانہ ... استعداد شعری اگر محفل ہے تو ضیاءالدین اس محفل کی شمع کا پروانہ - سراج الدین سراج کی توجہ نے تربیت کے جو شعلے روشن کیے تھے ، پروانے کی فطرت نے خوش لہجگی[3] کا نور وہیں سے حاصل کیا ہے... ذہانت میں اور شعور[4] میں مشہور روزگار ہے -

---

۱ - فارسی میں اسلوب کی متانت سے نہ صرف یہ مراد ہوتی ہے کہ کلام ابتذال سے پاک ہے بلکہ یہ کہنا بھی مقصود ہوتا ہے کہ جذبات کا بیان کلاسیکی اعتدال سے کیا گیا ہے -

۲ - عراقی دبستان کی خاص اصطلاح ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر کا تخیل مختلف چیزوں میں ایسی مشابہتیں دیکھتا ہے جو اکثر شعرا کو نظر نہیں آتیں - مبالغے کی مختلف قسمیں بھی اس اصطلاح کے دائرے میں شامل ہیں ، یعنی مبالغہ ، اغراق اور غلو - اس کے علاوہ نازک خیالی کا اطلاق اس روشن شعر گوئی پر بھی ہوتا ہے جس میں دور ازکار استعارات اور پیچیدہ تشبیہات محض آرائش اور تزئین کے لیے برتی جاتی ہیں -

۳ - خوش لہجگی سے مراد شیریں کلامی ہے جس کی تشریح کی جا چکی ہے -

۴ - شعر ہی شعور کا مادہ ہے اور یہاں ظاہر ہے کہ تذکرہ نگار کی مراد یہ ہے کہ پروانہ علوم شعری سے آگاہ ہے اور صرف شعر کہنے کا ملکہ ہی نہیں بلکہ شعور بھی رکھتا ہے - یعنی شعر گوئی کے ملکے نے ریاض کی بدولت جلا پائی ہے - اوپر جو استعداد کا کلمہ استعمال ہوا ہے اس سے اس توجیہ کو تقویت ہوتی ہے -

(۲) شاہ پنچھی ، پنچھی

ہر گھڑی ٹپکے ہے شبنم برگ ہر گل ستی
کر دوانہ ہم کو اب آنسو بہاتی ہے بہار
ہر طرف زنجیر کی جھنکار سوں شعلہ اٹھے
شاید اب کے سال دیپک راگ گاتی ہے بہار[1]

(۳) مرزا محمد رفیع سودا

نکتہ سنج ، دانش[2] سے بہرہ یاب ، خوش ذہن ، دانش وری میں بےنظیر مرزا محمد رفیع سودا ، معنی پروری[3] اور مضمون گستری میں ممتاز ہے اور

---

۱ - پنچھی کے جو شعر تذکرہ نویس نے انتخاب کیے ہیں ان سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ راگ ودیا سے خوب واقف تھا اور یہ تو صاف ظاہر ہے کہ پنچھی کو موسیقی سے شغف تھا ورنہ جو نادر بات ان دونوں شعروں میں کہی گئی ہے وہ شاعر کے افق ذہن کے پاس نہ پھٹکتی -

۲ - ظاہر ہے کہ تذکرہ نویس یہ کہنا چاھتا ہے کہ علوم شعری سودا کو مستحضر ہیں - یہ مراد نہیں کہ سودا عقل مند ہے -

۳ - کلمہ معنی پروری بھی عراق دبستان کے وجود میں آنے کے بعد اصطلاحی معنی اختیار کر گیا ہے - اردو شعری روایت پر سب سے زیادہ اثر عراق دبستان کے شعرا کا پڑا ہے ، یعنی نظامی ، خاقانی ، ظہیر اور ان کے معاصر - انھی شعرا نے فغانی ھندی دبستان کو متاثر کیا اور فغانی ھندی دبستان کا کلام اکثر اردو شعرا کے لیے مشعل راہ رہا ہے - مثلاً صائب ، عرفی ، نظیری ، بیدل وغیرہ - غالب نے بہ صراحت ان شعرا سے استفادہ کرنے کا اعتراف کیا ہے اور دوسرے تمام بڑے کلاسیکی شعرا کے کلام پر گویا عراق دبستان کی چھاپ لگی ہوئی ہے - معنی پروری سے مراد یہ ہے کہ شاعر پامال راستوں سے ہٹ کر حقیقت کو نئے پہلوؤں سے دیکھنے کی کوشش کرے - مطالب کی بلندی کی طرف اشارہ بھی اس ترکیب میں موجود ہے - ظاہر ہے کہ اپنے زمانے میں سب سے بڑا معنی پرور سودا ھی تھا ، جس کے ھاں نہ صرف کلاسیکی فارسی شاعری کے تمام مطالب بلند پائے جاتے ہیں بلکہ

(باقی صفحہ ۲۴۵ پر)

جہاں تک کہ ذہن صاف[1] اور جودت طبع[2] کا تعلق ہے ، بے نظیر زمان ہے ۔

گلشن ہند

تالیف مرزا علی لطف (۱۸۰۱ عیسوی)

(۱) جرأت

جرأت تخلص. . . . علم موسیقی میں مشغلہ بھلا چنگا رکھتا ہے اور ستار کے بجانے میں نہایت دست رسا رکھتا ہے . . . . گو کہ آنکھوں سے کچھ نہیں سوجھتا لیکن مضمون رنگین[3] سوجھتا ہے ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۳۴)

جس کی فکر رسا نے حقائق کو اکثر نئے اور غیر معروف پہلوؤں سے دیکھا ہے یا حقائق کے غیر معروف گوشوں سے نقاب اٹھایا ہے ۔

۱ ۔ ظاہر ہے کہ تذکرہ نویس کی مراد یہ ہے کہ ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں سودا کی گرفت اپنے مطالب پر بہت مضبوط ہے کہ یہی ذہن صاف کی نشانی ہے ۔

۲ ۔ جودت بہ فتح اول خوبی کو کہتے ہیں (اور نیکی بھی) اور ظاہر ہے کہ خوبی طبع سے مراد ذوق اور طبع مستقیم ہے کہ ان صفات سے متصف ہوئے بغیر فن کار کے لیے تخلیق فن عملاً ناممکن ہے ۔

۳۔ واضح رہے کہ مضمون رنگین سوجھنا سے مراد یہ نہیں کہ جرأت رنگین کلام ہے ۔ اس اصطلاح کی تشریح آگے آتی ہے ۔ مضمون رنگین سے مراد دراصل وہ معاملات عاشقی ہیں جن کا تعلق اس جذبے کی جنسی شکل سے زیادہ ہے ، بالفاظ دیگر علی لطف معاملہ بندی اور وقوع گوئی کی موجودہ اصطلاحات کی بجائے یہ کہہ رہے ہیں کہ جرأت کے مضامین رنگین ہوتے ہیں ۔ عام زبان میں بھی اور اصطلاح میں بھی ، رنگین کے کلمے سے بھی راگ و رنگ اور بادہ و چنگ ایسی دلالتیں وابستہ ہیں ۔ علی لطف نے جرأت کے اشعار کا جو انتخاب کیا ہے اس میں بھی کم و بیش تمام اشعار وہی ہیں جنھیں معاملہ بندی کے دائرے میں رکھا جا سکتا ہے ۔

(۲) انشاء

انشاء تخلص.... ترکی کی غزلیں بھی ان کی کیفیت سے خالی نہیں ہیں .... کلام ان کا ظرافت اور خوش اختلاطی[1] سے معمور۔

مجموعۂ نغز

تالیف : میر قدرت اللہ قاسم (تاریخ اختتام ۱۲۲۱ ھجری)
(فارسی متن کا اردو ترجمہ)

(۱) قائم چاند پوری

قیام‌الدین علی مرحوم قصبۂ چاند پور کے رہنے والے ہیں... فصیح زبان، شیریں بیان ، فصاحت آئین ، بلاغت آگیں ، صاحب گفتار استوار[2] اور مالک اشعار آبدار تھے ....

۱- جرأت کے سلسلے میں معاملہ بندی کے مضامین کو مضامین رنگین کہا گیا تھا ، اب اسی قسم کے مضامین کے لیے خوش اختلاطی کی ترکیب استعمال کی گئی اور ساتھ یہ شرط لگائی گئی کہ اسلوب ظریفانہ ہے۔ یہاں ظرافت کے معانی اصلی بھی ملحوظ خاطر رہیں ، یعنی دانائی و زیرکی (خوش طبعی)۔ تذکرہ نگار نے جرأت اور انشا کی معاملہ بندی میں نازک فرق دکھایا ہے کہ انشاء کے ہاں لہجہ ظریفانہ ہوتا ہے۔ دوسروں پر بھی ہنستے ہیں اور اپنے اوپر بھی ہنستے ہیں۔ یہ فرق بنیادی ہے اور اسی کی بنا پر جرأت کی معاملہ بندی انشا کی معاملہ بندی سے مشخص و ممتاز ہو جاتی ہے۔ انشا کی معاملہ بندی میں جو بے تکلفی کا عنصر ہے اسے خوش اختلاطی سے منسوب کیا گیا ہے۔ ایک چھوٹا سا فقرہ ہے لیکن انتقادی اشارات سے لبریز۔ یہی قدیم تذکرہ نگاروں کا کمال ہے کہ باتوں باتوں میں پتے کی باتیں کہتے ہیں اور فرض کر لیتے ہیں کہ علوم شعری اور متعلقہ علوم سے پڑھنے والے بخوبی آشنا ہیں۔

۲- گفتار کی استواری اور استحکام کی اصطلاح اس وقت استعمال کی جاتی ہے جب یہ کہنا مقصود ہو کہ شاعر کا ذہن ہر قسم کی الجھنوں سے آزاد

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۳۷ پر)

(۲) میر تقی میر

جادو کلام[۱]، معانی آفرین ، سحر بیان ، صنائع بدائع آگین[۲] ، شیریں زبانی

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۴۶)

ہے - جو معانی بیان کرنے مطلوب ہیں ان کی نوعیت کا شعور کامل رکھتا ہے اور انہیں الفاظ کا جامہ پہنانے میں اسے پوری قدرت حاصل ہے - مختصراً جس چیز کو آج کل مطابقت الفاظ و معانی کہتے ہیں پرانے تذکرہ نگار اسے استواری اور استحکام کہتے ہیں کہ الفاظ اس طرح استعمال کیے جاتے تھے کہ مفہوم کی تمام دلالتیں واضح ہو جائیں -

۱- جادو کلام اور سحر بیان کی تراکیب آن اصطلاحات میں داخل ہیں جن کے معانی کے متعلق اختلاف رائے ہے - میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ فارسی اور اردو کے تذکرہ نگار سحر بیانی سے انداز کی وہ صفت مراد لیتے ہیں جسے ہم Suggestion یا خیال افروزی کہتے ہیں - یہی وہ پر اسرار صفت ہے جس کے رموز سے تخلیقی فن کار کے علاوہ کوئی کما حقہ آگاہ نہیں ہوتا - جادو میں بھی وہی بات ہوتی ہے کہ دیکھنے والے مسحور تو ہو جاتے ہیں مگر یہ نہیں جانتے کہ ایسا کیوں ہو گیا - سحر بیانی یہی ہے کہ وہی معمولی لفظ ہوتے ہیں ، وہی سامنے کی تشبیہیں ہوتی ہیں لیکن ان کے امتزاج سے جادو کا سا اثر پیدا ہوتا ہے اور پڑھنے والا سوچتا رہ جاتا ہے کہ یہ اثر فنکار نے کس طرح پیدا کیا - دراصل خیال افروزی کی صفت منجملہ اسرار تخلیق ہے - میر ، مصحفی اور غالب اسلوب کی صفت کے رموز سے بخوبی آگاہ ہیں -

۲- جن چیزوں کو محسنات شعر کہتے ہیں ، یعنی صنائع بدائع لفظی و معنوی ، ان کا فنکارانہ استعمال بہت مشکل ہے - اگر صنعتیں محض آرائش کلام کے لیے استعمال کی جائیں تو شعر پڑھنے والے کو متاثر نہیں کرتا لیکن اگر تخلیقی فنکار صنعتوں کو خیال افروزی کا ذریعہ بنائے یا ان سے اس طرح کام لے کہ معانی کی مختلف سطحیں اور تہیں اور گرہیں واضح ہوتی چلی جائیں تو اس کی فنی تخلیقات بہت بلند مقام تک جا پہنچتی ہیں - میر اور غالب کے ہاں جو صنعتیں ہیں ان میں سے کچھ محض آرائشی بھی ہیں لیکن

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۴۸ پر)

کی سلطنت کے فرمان روا ، عذب البیانی کی قلم رو کے انشاء پرداز ، ان کی شعر گوئی کا اسلوب[1] بے نظیر (منفرد) اور ان کے شعر ضرب المثل . . . .

(۳) مصحفی

نظم و نثر کی کتب متداولہ کا مطالعہ انھوں نے خوب کیا ہے ۔ فارسی میں بھی شعر کہتے ہیں اور اردو میں بھی (اور یہ مطالعہ تخلیق میں معاون ہوتا ہے) ۔ میں ایک سو ایک شعر نقل کرتا ہوں جو ان کی شیریں کلامی[2] کا نمونہ ہے ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۴۸)

کچھ ایسی بھی ہیں جن کے استعمال سے معانی کی مختلف دلالتیں نمایاں ہوتی ہیں ۔ قدرت اللہ قاسم نے اسی نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ میر کے کلام میں صنعتوں کا استعمال بہت صناعانہ ہے ۔ قاسم نے میر کے جو شعر نقل کیے ہیں ، ان میں یہ اشعار بھی شامل ہیں :

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے   دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب   دل بھی دستہ ہوا ہے نرگس کا

چلو میں اس کے میر لہو تھا سو پی چکا
اڑتا نہیں ہے طائر رنگ حنا ہنوز

بارہا وعدوں کی راتیں آئیاں   طالعوں نے صبح کر دکھلائیاں
دل صاف ہو تو جلوہ‌گہ یار کیوں نہ ہو   آئینہ ہو تو قابل دیدار کیوں نہ ہو

دلی کے سبھی کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

۱- تذکرہ نگار نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ میر کا انداز منفرد ہے ۔ انفرادیت کس طرح اور کیوں پیدا ہوتی ہے، اس بات سے بحث کرنے کا موقع نہیں لیکن یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فنی تخلیقات میں اسلوب کا اختلاف اس وقت تک نمایاں نہیں ہو سکتا جب تک مشاہدۂ حقائق میں فن کار کا نقطۂ نظر دوسروں سے مختلف نہ ہو ۔

۲- شیریں کلامی کی اصطلاح پر پہلے ہی بحث ہو چکی ہے - اس پر غور

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۴۹ پر)

گلستان بے خزاں معروف بہ نغمۂ عندلیب

تالیف سید قطب الدین باطن (سال آغاز تالیف ۱۲۶۱ ہجری)

تذکرہ نگاری کے کوائف سے جو بحث ہوئی ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تذکروں میں جو منتخب کلام درج ہے اس کے مطالعے سے ذوق سلیم جلا پاتا ہے (شرط یہ ہے کہ صاحب تذکرہ خود بھی صاحب ذوق سلیم ہوں)۔ اردو میں بعض تذکرے ایسے لکھے گئے ہیں کہ جن میں تذکرہ نویس کا تعصب نہ صرف یہ کہ اندرونی شہادت سے ثابت ہوتا ہے بلکہ بہ صراحت خود تذکرہ نویس بھی اس تعصب کا اعتراف کرتا ہے۔ اس قسم کے تذکروں سے پڑھنے والوں کا فائدہ ہوتا ہے کہ تصویر کے دونوں رخ (مبالغہ آمیز انداز ہی میں سہی) سامنے آ جاتے ہیں - دشمن بعض ایسی باتیں قلم بند کرتا ہے جس سے فنکار کے عوامل تخلیق کا سراغ ملتا ہے۔ اگرچہ اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ دشمن کو بدنام کرے لیکن پڑھنے والا افراط و تفریط کے درمیان حقیقت کی جستجو کرتا ہے اور جو برائیاں کسی تذکرہ نویس نے کسی خاص فن کار کی گنوائی ہیں ان سے بھی انتقاد میں مدد لے سکتا ہے۔

ایسے تذکروں میں "گلستان بے خزاں" منفرد ہے کہ "گلشن بے خار" (شیفتہ) کے جواب میں لکھا گیا ہے۔ صاحب تذکرہ نے مومن اور شیفتہ کے جو نجی حالات لکھے ہیں، ان کے مطالعے سے دونوں کی شعری تخلیقات کا پس منظر نمایاں ہو جاتا ہے۔ مومن کی مشہور مثنویوں کے کوائف روشن ہوتے ہیں، شیفتہ اور رمجو کے تعلقات پر روشنی پڑتی ہے (شیفتہ کے کلام

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۳۸)

فرمائیے گا کہ قاسم نے مصحفی کے کلام میں جو چیز خصوصیت سے سزاوار التفات دیکھی ہے، وہ یہی شیریں کلامی ہے، یعنی ترنم اور نغمہ ـ مصحفی کے کلام میں ترنم، نغمے اور آہنگ کا شعوری التزام کیا گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ موسیقی کی باریکیوں سے آگاہ تھے اور اظہار و ابلاغ کے مرحلے طے کرتے وقت اس تعلق کو خاص طور پر ملحوظ رکھتے تھے جو شعر اور موسیقی میں قائم ہے اور جسے بعض نقادوں نے چولی دامن کا ساتھ کہا ہے۔

میں 'رم' کا لفظ ایک خاص کیفیت کا حامل ہے کہ ان کی محبوبہ کے نام کا جزو ہے) - قصہ یہ ہوا کہ شیفتہ نے نظیر اکبر آبادی کے متعلق ایسے کلمات لکھے تھے جو باطن کو ناگوار گزرے - باطن نے شیفتہ کی تردید میں مضمون کی بجائے تذکرہ ہی لکھ ڈالا -

مومن اور شیفتہ کے متعلق جو کچھ باطن نے لکھا ہے وہ غیر جانب دار نقاد کے کام آ سکتا ہے ، لیکن خود ان کے کلام پر جو باطن نے رائے دی ہے وہ سراسر تعصب پر مبنی ہے - دوسرے شعرا کے متعلق البتہ جو انتقادی کلمات لکھے ہیں ، وہ سنبھال کر لکھے ہیں -

(۱) سراج

سراج تخلص ، سراج الدین علی نام ، مصباح عقل و دانش سے روشن ہوا ، شعلۂ عشق بت ترسا تن پر شرر افگن ہوا - دیر دل میں چراغ محبت اس بت کا روشن ہوا......سراج فکر نے مجلس تاریک کاغذ کو اس سوز سے روشن کیا[1] -

چلی سمت غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا
مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

(۲) نصیر

نصیر تخلص ، شاہ نصیر الدین...... برکت سخن اور ذہانت طبع سے

۱- سراج کے متعلق یہ خارجی شہادت موجود ہے کہ وہ مبتلائے عشق رہ چکے ہیں - باطن نے بڑی پتے کی بات کہی ہے کہ سراج کے کلام میں جو سوز ہے وہ اسی شعلۂ عشق کا نتیجہ ہے جو ایک بت ترسا کے جلوے نے سراج کے دل میں روشن کر دیا تھا - تذکرہ نویس اس بات سے آگاہ ہے کہ جس چیز کو سوز کہتے ہیں (یعنی Pathos) اور جو واردات عشق کی لطیف اور دقیق ترین صورتوں کے بیان کو لازم ہے ، عشق کے بغیر پیدا نہیں ہوتا - واضح رہے کہ سوز و گداز تذکرہ نویس کی اصطلاح میں صرف مضامین غم آگیں کے بیان کو نہیں کہتے ، سوز یا گداز اسلوب نگارش کی ایک صفت ہے اور وہاں نظر آتی ہے جہاں شاعر ان نفیس و لطیف کیفیات سے بحث کرتا ہے جن کا ادراک و شعور بھی عام انسانوں کو مشکل ہی سے ہوتا ہے -

مشہور شہر شہر۔ . . . ہمیشہ مجلس مشاعرہ آراستہ کرتے ، لباس ترکیب بندش سے تن شعر پیراستہ[1] کرتے۔

لطیف الدین احمد نے درست لکھا ہے کہ 'آب حیات' کی اشاعت سے جدید تذکرہ نگاری میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوتا ہے - آب حیات کی مقبولیت کا نشیب و فراز اور انقلاب دیدنی ہے۔ جب پہلے پہل یہ کتاب شائع ہوئی تو تحریر کی دل پزیری ، اسلوب کی سحر انگیزی اور افسانوی رنگ آفرینی کی وجہ سے جیسے لوگوں کو مسحور کر گئی ۔ یہاں تک کہ اکثر پڑھے لکھے لوگ بھی آب حیات کے بعض متعصبانہ انتقادی فیصلوں کو درست سمجھنے لگے ۔ ذوق اور غالب کے متعلق آزاد نے جو کچھ لکھا ہے ، اس کی صدائے باز گشت سکولوں سے نکل کر کالجوں میں پہنچی اور میرا ذاتی تجربہ ہے کہ ایم ۔ اے تک اکثر طلبا کے دل میں یہی خیال جا گزیں رہا کہ ذوق یعنی استاد شاہ کو غالب پر تفوق حاصل ہے۔

اس مقبولیت کا شدید رد عمل لازمی تھا ، چنانچہ وہ ہو کے رہا ۔ مختلف نقادوں نے جن میں حافظ محمود شیرانی بہت ممتاز ہیں ، آب حیات کی تاریخی غلطیاں دکھائیں اور انتقادی فیصلوں اور محاکموں پر مہلک مگر جائز اعتراضات کیے۔ معترضین میں صاحب ''گل رعنا'' بھی شامل ہیں جو آب حیات کے خوشہ چین بھی ہیں اور نکتہ چین بھی ۔ استفادہ بھی اسی سے کیا ہے اور اعتراض بھی اسی پہ کیا ہے ۔ بہر حال یہ دوسرا سوال ہے ۔ آب حیات پہ یہ اعتراض بھی کیا گیا کہ آزاد جب اپنی رو میں آتے ہیں تو من گھڑت

۱۔ آپ دیکھیں گے کہ تذکرہ نویس ۔ شاہ نصیر کے متعلق نہ سوز کا ذکر کیا ، نہ شیریں مقالی کا ، نہ خوش کلامی کا ۔ صرف ان کی ذہانت طبع کی تعریف کی یا پھر یہ کہا کہ شعر کو پیراستہ کرتے ہیں - پیراستن کے معنی ہیں کسی چیز کو آرائش یا زیبائش کی خاطر چھانٹنا ۔ مثلاً شاخ درخت یا موئے سر انسان ۔ واضح ہوا کہ باطن کے خیال میں نصیر محض یہ کرتا ہے کہ خوش نما تراکیب اور بندش سے کلام کو پیراستہ کر دیتا ہے ۔ حق تو یہ ہے کہ محض پیراستہ کا کلمہ لکھ کر باطن نے شاہ نصیر کی غزل کا مزاج متعین کر دیا ہے ۔ شاہ نصیر کے ہاں اکثر و بیشتر تشبیہات و استعارات آرائش کے طور پر استعمال ہوئے ہیں ۔

افسانے سناتے ہیں ۔ ایسی باتیں کرتے ہیں جن کا سر ہے نہ پیر ہے ۔ قصداً غلط اقتباسات نقل کرتے ہیں ۔ مومن سے خفا ہیں اور ذوق کا دم بھرتے ہیں ۔ اب آزاد پر اعتراضات کا اور پھر جواب الجواب کا سلسلہ شروع ہوا ۔ عجیب بات ہے کہ اعتراضات کرنے والوں میں محمود شیرانی پیش پیش تھے اور پھر جب وقت آیا تو آزاد کے دفاع میں بھی انھی کو صف اول میں جنگ آزما دیکھا گیا ۔ انھوں نے جب قدرت اللہ خاں قاسم کا مجموعۂ نغز[1] شائع کیا تو انھیں معلوم ہوا کہ آزاد کے اکثر بیانات کے لیے تاریخی شواھد موجود تھے ۔ ڈاکٹر محمد صادق نے حال ھی میں آزاد کی حمایت میں قلم اٹھایا[2] اور کہا : ''میرا مطلب اس مضمون سے یہ ہے کہ مستند شواھد کی بنا پر اس خیال کی تردید کی جائے کہ آب حیات من گھڑت قصے کہانیوں پر مشتمل ہے........وہ زمانہ دور نہیں جب آزاد سے بد ظنی حقائق سے بد ظنی کے مترادف خیال کی جائے گی[3] ۔

کلیم الدین احمد نے بھی کہیں بہ صراحت اور کہیں دبی زبان میں آزاد کی انشا پردازی کے کمال کا اعتراف کیا ہے ۔ اگرچہ حسب معمول وہ یہ دعویٰ کرنے سے نہیں چوکے کہ آزاد میں نقل کا مادہ بہت معمولی تھا ۔

قصہ یہ ہے کہ آزاد کا تذکرہ در اصل تذکرہ نگاری کے ایک نئے دور کا آغاز ہے ۔ زبان اور بیان کی خوبیوں سے قطع نظر اور انشا پردازی کی سحر کاریوں سے علیحدہ ہو کر ہم اس کتاب کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ آزاد نے اس بات کی شعوری کوشش کی ہے کہ شاعری کے علیحدہ علیحدہ ادوار کے ثقافتی اور تمدنی کوائف کی تصویر کشی کرے تاکہ معلوم ہو سکے کہ شاعروں نے کس ماحول میں تربیت پائی ہے اور ان کی نگارشات کن عوامل کا نتیجہ ہیں ۔ اس تصویر کشی میں کہیں کہیں افسانوی رنگ ضرور جھلکتا ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آزاد کی تصویریں اتنی واضح ، روشن اور صاف ہیں کہ ہر خط بڑے تجربہ کار صناع کا لگایا

۱- مطبوعہ دانش گاہ پنجاب لاہور ۔

۲- رسالہ صحیفہ نمبر ۳ ، لاہور ۔

۳- مضمون مذکور ۔

ہوا معلوم ہوتا ہے۔ وہ نہایت مختصر لفظوں میں کسی مخصوص عہد کے ثقافتی اور تمدنی کوائف کی جھلک دکھاتے ہیں۔ یہ جھلک گریز پا تو ہوتی ہے لیکن اس سے جو تاثر پیدا ہوتا ہے وہ دیر پا ہوتا ہے۔ باقی تذکروں میں تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے شعرا کا زمان و مکان سے کوئی تعلق نہیں، وہ ایک وسیع ادبی خلا میں معلق ہیں۔ اس کے برخلاف آزاد جن لوگوں کو موضوع گفتگو بناتے ہیں، ہم انھیں ہنستے بولتے، چلتے پھرتے، محبت کرتے اور رندی و تقویٰ کا دم بھرتے دیکھ سکتے ہیں۔ در اصل آب حیات اردو ادبیات کے مطالعے کی لوح طلسمی ہے جسے فتاح طلسم حاصل کر کے آگے بڑھتا ہے اور پھر اس کے لیے اردو ادب کے تمام رموز و اسرار کے ابواب وا ہو جاتے ہیں۔ یہی آزاد کا کمال ہے اور یہی اس کتاب کی تصنیف کا جواز۔

'گل رعنا' دوسرے درجے کی تالیف ہے جس کا اصل مقصد آزاد کی تاریخی غلطیوں کی نشان دہی معلوم ہوتا ہے۔ قدم قدم پر آزاد کا فیضان نمایاں ہے اور لفظ لفظ سے آزاد کی مخالفت کی وضع مترشح ہے۔

'خمخانہ جاوید' پرانے انداز کا مفصل تذکرہ ہے جس میں انتقاد بہت کم ہے۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس تالیف کے ذریعے تق ہر درجے کے غیر معروف شعرا کے احوال سے بھی آشنا ہو سکتے ہیں۔

عصر حاضر کے تمام نقاد کم و بیش اس پر متفق معلوم ہوتے ہیں کہ اردو میں اب تک 'مقدمۂ شعر و شاعری' سے بہتر انتقادی تالیف نہیں لکھی گئی (صرف شعری تخلیقات کا انتقاد ملحوظ ہے)۔ مولوی امداد امام اثر کی تالیف کاشف الحقایق میں نہایت دقیق انتقادی اشارات ملتے ہیں لیکن انتقادی اصول سے یہ کتاب کم بحث کرتی ہے۔

حالی نے انتقادات کے بنیادی مسائل سے تعرض کیا ہے۔ مان لیجیے کہ شعر کی ماہیت سمجھنے میں ان سے غلطی ہوئی ہے، شعر اور اخلاق کا باہمی تعلق سمجھنے میں انھیں تشابہ ہوا ہے، اس کے باوجود اردو کی اصناف شعر کا جو تجزیہ انھوں نے کیا ہے اور عوامل تخلیق سے جو بحث کی ہے وہ اپنی نظیر آپ ہے۔

حالی نے انگریزی نقادوں کا مطلب یا تو سمجھا ہی نہیں یا غلط سمجھا

ہے۔ تخیل کے مسئلے پر انہوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ ناقص بھی ہے اور سطحی بھی ۔ سادگی اور جوش کی تعریف گمراہ کن ہے ۔ ان تمام باتوں کے باوجود جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے ، اس تالیف میں انتقادی شعور کی باریک بینی اور ژرف نگاہی ہر جگہ جھلکتی ہے ۔

کاشف‌الحقایق (پہلی جلد) میں بہت سے بنیادی مسائل سے تعرض کیا گیا ہے ۔ دوسری جلد میں اردو کی غزل گوئی پر ایک محققانہ ریویو شامل ہے (بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ مختلف اصناف سخن کا جائزہ لیا گیا ہے) ۔ اس ریویو میں انہوں نے غزل کے متعلق بہت پتے کی باتیں کہی ہیں ۔ جستہ جستہ وہ ایسی بات لکھ جاتے ہیں جس سے ان کی وسعت مطالعہ اور اصابت رائے کا سراغ ملتا ہے ۔ فلسفہ ، منطق ، تاریخ ، عمرانیات اور علوم شعری پر ان کو جو عبور حاصل ہے اس کی بنا پر وہ انتقاد کرتے وقت کبھی سطحی بات نہیں کہتے ۔ مثال کے طور پر میر انیس کے مرثیوں پر تبصرہ کرتے ہوئے انہوں نے ''جنگل کے شیر ہونک رہے تھے کچھار میں'' سے بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ پہاڑی شیر اور جنگلی شیر میں فرق ہوتا ہے ۔ جنگل کا شیر دن کچھار میں ہی بسر کرتا ہے اور صبح کو ہونکا کرتا ہے ۔ تفصیل کے لیے اصل کتاب سے رجوع کرنا چاہیے ۔

ظاہر ہے کہ مقدمے میں اور کاشف الحقائق میں نثری تخلیقات کا ذکر موجود نہیں ۔ یہ نقص ضرور ہے لیکن اس سے دونوں تالیفات کے مطالب کی گہرائی پر کوئی اثر نہیں پڑتا ۔

بیسویں صدی کے آغاز میں مغربی اسلوب انتقاد کا اثر ظاہر ہونے لگا تھا ۔ عبدالرحمان بجنوری اور ڈاکٹر عبدالحق کی تنقیدات میں یہ اثر صاف دکھائی دیتا ہے ۔ بجنوری نے ''محاسن کلام غالب'' کے نام سے جو مضمون لکھا ہے ، وہ غیر متوازن فاضلانہ انتقاد کا بہترین نمونہ ہے ۔ عبدالحق کی تحریروں میں توازن اور اعتدال ضرور ملتا ہے لیکن گہرائی کا فقدان ہے ۔ اس کی تلافی وہ تحقیق و تدقیق کے ذریعے کرتے ہیں ۔ لیکن ظاہر ہے کہ تحقیق انتقاد میں معاون نہ ہو تو عبث ہے (جس طرح انتقاد تحقیق سے فائدہ نہ اٹھائے تو گمراہ کن ہے) ۔

نیاز فتح پوری نے بھی انتقادی مضامین لکھے ہیں ۔ ان کے مطالعے کی

وسعت میں کلام نہیں لیکن نئی بات کہنے کی دھن میں وہ اکثر غلط انتقادی فیصلے صادر کرتے ھیں ۔ البتہ ان کی تحریر کی دلکشی اور اثر آفرینی میں کوئی کلام نہیں ۔

تاثیر مرحوم کی بہت کم تنقیدیں شائع ھوئی ھیں لیکن جو کچھ بھی دستیاب ھوا ھے ، اس کے مطالعے سے معلوم ھوتا ھے کہ وہ مشرق اور مغربی اسالیب انتقاد کے خوش گوار امتزاج سے کام لے کر نپے تلے جملوں میں بہت کام کی بات کہتے تھے ۔ ان کے شاگرد رشید پروفیسر حمید احمد خاں کے انتقاد کا بھی یہی عالم ھے ۔

آجکل کے نقادوں میں اکثر و بیشتر مارکسی نظریۂ انتقاد زیادہ مقبول ھے ۔ جس چیز کی کمی نظر آتی ھے وہ یہ ھے کہ نقاد تاثیر کی طرح مشرق اور مغرب کے ذخائر علمی سے فائدہ نہیں اٹھاتے ۔ یہی وجہ ھے کہ انتقاد میں ایک خاص قسم کا یک رخا پن پیدا ھو گیا ھے ۔ اردو کی ادبی تخلیقات کو خالص مغربی پیمانوں سے ناپا جا ۓ گا تو نتائج گمراہ کن بھی ھوں گے اور ناقص و سطحی بھی ۔

کسی نے سچ کہا ھے کہ اردو میں انتقادی مضامین کی کمی نہیں ، ھاں اصول انتقاد پر کوئی کتاب نہیں اور جو ایک آدھ کتاب ھے وہ مطالب و معانی کے اعتبار سے ایسی ھے کہ اب اس سے زیادہ فائدہ نہیں اٹھایا جا سکتا ۔ یوں یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ عصر حاضر کے نقادوں[1] نے بہت سے انتقادی مضامین لکھے ھیں ۔ ان میں معرکے کی چیزیں بھی ھیں اور معمولی کاوشیں بھی لیکن اکثر و بیشتر یک رخا پن ضرور موجود ھے ۔

اس سلسلے میں " شعر الهند " کا ذکر نہ کرنا سخت نا انصافی ھو گی ۔

۱- آج کل کے نقادوں میں عبدالشکور، رشید احمد صدیقی ، آل احمد سرور، احتشام حسین ، محمد حسن عسکری ، کلیم الدین احمد ، عبادت بریلوی ، وقار عظیم ، سید عبد اللہ ، مسعود حسن رضوی ، حامد حسن قادری ، سلیمان ندوی، محی الدین زور ، عبدالماجد دریا بادی ، عزیز احمد ، اختر حسین رائے پوری ، اختر اورینوی ، رام بابو سکسینہ ، اعجاز حسین ، یوسف حسین خاں زیادہ مشہور ھیں لیکن ظاھر ھے کہ یہ فہرست جامع نہیں ۔

اس تالیف میں عربی اور فارسی کے اصول انتقاد سے خاصی مفید بحث کی گئی ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ ان اصولوں کے اطلاق میں مولف سے اکثر لغزش ہوئی ہے ۔ فاضل مولف نے اکثر و بیشتر حیرت انگیز دعوے کیے ہیں ۔ مثلاً یہ کہ ہر دور میں ایک فطری شاعر ایک غیر فطری شاعر کا مد مقابل رہا ہے ۔ لکھنوی دبستان نہ صرف قائم بالذات ہے بلکہ مطرود و مردود ہے ، دهلوی دبستان بہر حال محمود ہے ۔ اس سلسلے میں انهوں نے چن چن کے دهلوی شعرا کے اچھے اشعار کے مقابلے میں لکھنوی شعرا کے نہایت گھٹیا اشعار پیش کیے ہیں ۔ یہ کھلی بد دیانتی ہے اور میں اس بات کی طرف ایک سلسلۂ مضامین میں اشارہ کر چکا ہوں جو امروز میں متواتر شائع ہوتا رہا[1]۔ بہر حال شعرالهند میں خاصا مفید مواد موجود ہے اور اس سے کام لے کر آگے قدم بڑھایا جا سکتا ہے ، بشرطیکہ فاضل مولف سے جو تسامحات ہوئے انہیں رفع کر دیا جائے ۔

اگرچہ حسرت موہانی کو مسلمہ نقادوں کی فہرست میں کم جگہ دی جاتی ہے لیکن راقم‌السطور کے خیال میں ان کی تالیف 'نکات سخن' اگرچہ مختصر ہے لیکن بہت معرکے کی چیز ہے ۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کتاب کا محشیٰ نسخہ شائع کیا جائے ۔ اسی طرح پنڈت برج موہن کیفی کی تالیفات میں بھی انتقادی اشارات موجود ہیں جو بہت معنی خیز ہیں ۔ منشورات اور کیفیہ کے نئے محشیٰ نسخے شائع ہونے چاهئیں کہ دونوں کتابوں میں بعض اصول انتقاد سے بھی بحث کی گئی ہے ۔

موجودہ نقادوں میں جعفر علی خاں اثر اور رشید احمد صدیقی سے بہت امیدیں وابستہ تھیں کہ جامع الکمالات بزرگ ہیں اور ذواللسانین بھی ہیں ۔ انگریزی بھی جانتے ہیں اور مشرقی زبانوں سے بھی واقف ہیں ، لیکن افسوس ہے کہ انهوں نے یہ توقعات پوری نہیں کیں ۔ اثر کا تبحر علمی اور وسعت مطالعہ مسلم لیکن اس کا کیا علاج کہ وہ الفاظ اور محاورات کے چکر میں گرفتار رہے ۔ صدیقی کو ان کے خلوص اور ان کی مروت نے پریشان کرکے

۱۔ ''لکھنو اور دهلی کے شعری دبستان ـــ مصنوعی افتراق اور انتقادی حد بندیاں'' ۔

رکھ دیا ۔ ''طنزیات و مضحکات'' میں صدیقی نے جو اسلوب انتقاد ملحوظ رکھا ہے اس کے متعلق راقم السطور نے لکھا تھا : [1]

''اس سلسلے میں اردو ادب کی روایت کے تمام سرمائے کا جائزہ (اور اس میں جدید ادیبوں کی نگارشات کا ذکر بھی ہے) رشید احمد صدیقی کی ایک مختصر سی کتاب ''طنزیات و مضحکات'' میں موجود ہے اور یہ تصنیف بھی ناقص ہے کہ بذلہ سنجی ، مزاح ، طنز ، تمسخر اور خوش کلامی کے امتیازات دکھانے سے قاصر رہی ہے ۔ علاوہ ازیں مصنف اپنے فرائض کے مبادیات سے بھی عہدہ برا نہیں ہوا ۔ روایت کے سرمائے کی ترتیب و تدوین سے کوئی اصول مستخرج نہیں کیے ۔ مزاح نگاری اور بذلہ سنجی کی تخلیق کے رموز و اسرار سے بحث نہیں کی ۔ نہ مستقبل کے امکانات مضمر کی نشان دہی کی ، نہ روایت کا رخ متعین کیا ، نہ طنز و مزاح کی غایت سے بہ تفصیل بحث کی ، نہ کوئی اقدار متعین کیں ، نہ کوئی فیصلہ صادر کیا ۔ ''برے ہیں لیکن خیر اتنے برے بھی نہیں اوراچھے ہیں لیکن بہت اچھے بھی نہیں ۔ بہرحال خوب ہیں'' ۔ اس قسم کے خوف زدہ سے نتائج پر مصنف پہنچا ہے ۔''

اس باب میں شبلی اور آزاد کا ذکر قصداً نہیں کیا گیا (نقاد کی حیثیت سے) ، اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کی ادبی اہمیت اور علمی مقام سے انکار مقصود ہے ۔ راقم السطور کی رائے میں حالی اور شبلی اصلاً نقاد نہ تھے ، البتہ ان کا ذوق سلیم ایسا صحیح تھا کہ ان کی تصانیف کا مطالعہ اردو اور فارسی ادب کے مطالعے کا شوق پیدا کرتا ہے اور پڑھنے والے کو کشاں کشاں ان دونوں زبانوں کی ادبیات کی طرف لے جاتا ہے ۔ یہ بہت بڑی بات ہے اور سچ پوچھیے تو انتقاد سے بھی زیادہ اہم ہے کہ بعض اوقات انتقاد کے بعد ، کیا نقاد اور کیا موضوع نقد ، دونوں سے جی بیزار ہو جاتا ہے ۔

مظفر علی سید ''تاریخ ادب کا مطالعہ[2]'' میں لکھتے ہیں :

''خود ہماری زبان میں شعرالعجم اور آب حیات اپنی نوعیت کی دو الگ الگ چیزیں ہیں جن کو تواریخ ادب کی معروف قسموں میں سے کسی

۱۔ صحیفہ نمبر ۱ ، لاہور ۔

۲۔ صحیفہ نمبر ۳ ، لاہور ۔

ایک قسم میں نہیں رکھا جا سکتا ، اس لیے کہ ان کتابوں میں اور ادب کی تاریخوں میں بنیادی فرق ہے ۔ ایک تو یہ کہ ادب کی تاریخیں ہمیں ادب سے جدا کر کے کچھ نہ کچھ سمجھانا یا بتانا چاہتی ہیں اور '' شعرالعجم '' یا آب حیات ہمیں ادب سے کبھی جدا ہونے نہیں دیتیں بلکہ ہمارے ادبی ذوق کی تربیت کرتی ہیں اور ہمارے ادبی مطالعے کی اشتہا مٹانے کی بجائے اور چمکاتی ہیں ، شعرالعجم ہر شاعر کے منفرد کمال پہ زور دینے کی وجہ سے اور آب حیات تصویر کشی اور ڈرامائی پیش کش کی وجہ سے ۔ اگرچہ حالات و واقعات پر زور دینے والوں نے کتابوں میں حقائق کو مسخ ہوتے ہوئے اور واقعات کو افسانہ بنتے ہوئے دیکھا ہے ۔ ان کتابوں کے ذریعے سے جو شخص اردو یا فارسی ادب سے آشنا ہوتا ہے وہ اپنی آشنائی کو انھی تک محدود نہیں رکھتا بلکہ اپنے ذوق کو مہمیز لگتی ہوئی محسوس کرتا ہے اور اپنے ذہن میں شاعری کے لیے ایک گوشہ وقف کرنا اس کے لیے لازم سا ہو جاتا ہے ۔''

باب ششم

شعری تخلیقات کے اصول انتقاد

(۱) غزل (۲) قصیده (۳) مثنوی (۴) رباعی (۵) منظومات

غزل : اردو کی شعری تخلیقات میں غزل کو بہت اہمیت حاصل ہے ۔ اس کی وجه یه ہے که بیسویں صدی کے آغاز تک کم و بیش تمام عالی منزلت شعرا نے اپنی لطیف ترین واردات اور دقیق ترین تجربات کے ابلاغ و اظہار کے لیے غزل کو دوسری تمام اصناف سخن پر ترجیح دی ۔

یہی وجه ہے که اردو کی شعری روایت سے بحث کرتے ہوئے اکثر تشریح وتوضیح اور اسناد و استشہاد کے لیے غزل کے اشعار ھی سے کام لینا پڑتا ہے

اور یہی وجه ہے که اردو میں نہایت گھٹیا درجے کی غزلیں بھی پائی جاتی ھیں که شعرا کی دیکھا دیکھی قافیه پیماؤں نے بھی اپنے ''حسن طبیعت'' کے لیے غزل ھی کو ممنون احسان فرمایا ہے ۔

کچھ تو یه اور کچھ یه که اپنی ہیئت اور معانی کے اعتبار سے غزل کی عجیب و غریب کیفیت ہے ، بعض معاملات میں اتنی لچک رکھتی ہے که اس کی حدود معین کرنا دشوار ہو جاتا ہے اور بعض معاملات میں اتنے سخت گیر ضوابط کی پابندی پر اصرار کرتی ہے که ناواقف پریشان ہو کر پکار اٹھتے ھیں : ''اگر غزل سرائی ان پابندیوں سے مشروط ہے تو معانی کا ابلاغ و اظہار نا ممکن ہے[1] ۔''

عام طور پر یه خیال کیا جاتا ہے که غزل کے لغوی معانی ھیں عورتوں سے باتیں کرنا ۔ چنانچه اکثر لغات بھی اس خیال کی تائید کرتی ھیں ۔

صاحب غیاث اللغات لکھتے ھیں : ''غزل بفتحتین بازی کردن (بامحبوب)

---

۱ - میرے رفیق کار پروفیسر سرفراز حسین تسنیم مرحوم فرمایا کرتے تھے که اچھی غزل کہنا تو بڑی بات ہے ، کوئی صحیح غزل بھی کہه لے تو کمال ہے ۔ اس جملے کی تشریح آگے آتی ہے ۔

و حکایت کردن از جوانی و حدیث صحبت و عشق زنان ۔''

صاحب 'فرہنگ آنند راج' لکھتے ہیں : ''غزل بفتحتین ، حدیث زنان و حدیث عشق ایشاں کردن و سخن کہ در وصف زنان بہ عشق ایشاں گفتہ آید۔ در عرف شعرا چند بیت مقررے کہ پیش قدما زیادہ از دوازدہ نیست و متاخراں منحصر دراں نہ دانند ۔''

غزل کے اس لغوی مفہوم کو ملحوظ رکھ کر عام طور پر غزل سرائی کے جو بنیادی اصول مستخرج و مستنبط کیے گئے، وہ یہ ہیں :

۱ - غزل کو اصلاً ناز و نیاز کی کیفیات اور حسن و عشق کی واردات سے مربوط ہونا چاہیے ۔

۲ - زبان جہاں تک ہو سکے نرم و شیریں اور بیان دل کش و دل پزیر ہونا چاہیے کہ سخن کے پردے میں صنف نازک سے گفتگو مطلوب ہے ۔

۳ - غزل کو ابتذال اور چھچھورپن سے پاک ہونا چاہیے ۔

۴ - محبوبہ سے خطاب کا انداز و اسلوب نیاز مندانہ ہونا چاہیے ۔ غزل سرا کے لیے تفاخر و تکبر کا اظہار ممنوع ہے ۔ (شاعرانہ تعلی اس سے مستثنیٰ ہے[1]) ۔

۵ - جہاں تک ہو سکے محسنات کلام سے احتراز[2] کرنا چاہیے تاکہ بات

---

۱ - شاعرانہ تعلی کی یہ صورت دیکھیے گا :

انھیں خود ناز ہے اب اپنی صورت پر کہ برسوں سے
پرستش کر رہا ہے حسرت رنگیں بیاں میری

۲ - یہ فقرہ کہ جہاں تک ہو سکے محسنات کلام سے احتراز کرنا چاہیے، کچھ سخت گیری کی طرف مائل ہو گیا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے مصنف کا مقصود یہ ہے کہ محسنات کلام سے بچنے کی پوری کوشش کی جائے۔ حالاں کہ ''جہاں تک ہو سکے'' سے مراد یہ ہے کہ محسنات شعر اس حد تک استعمال کرنے چاہئیں جو عین ان کے منصب کے مطابق ہیں ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ مشرقی نقادوں نے اور محسنات شعر کے بحث طرازوں نے اگرچہ یہ بات بہ صراحت نہیں کہی لیکن بہ دلالت ضرور کہی ہے کہ محسنات

(باقی حاشیہ صفحہ ۲٦٦ پر)

پیچ دار نہ ہوجائے اور توجہ اصل مقصد سے ہٹ کر صنایع و بدایع لفظی و معنوی

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۶۰)

تشبیہ ، استعارے ، کنایے اور مجاز مرسل کی شکل میں ان بسوجھی کیفیتوں کو اور انجانی تصویروں کو آب و رنگ بخشتی ہیں ۔ اسی آب و رنگ کو انگریزی میں ، جیسا کہ آگے چل کے واضح ہوگا، تجسیم کہا جاتا ہے ۔ تجسم کی بنیاد تخییل پر ہے اور یہی وجہ ہے کہ جب اسلوب نگارش کی صفات تخییلی کا ذکر کرتے میں تو دو چیزوں کا بالخصوص بیان کیا جاتا ہے ، یعنی تجسیم اور تصویریت ۔ خیال افروزی بھی بہت اہم صفت اسلوب نگارش ہے (اور اس کا ذکر ذرا تفصیل سے آگے آتا ہے) لیکن یہاں یہ کہہ دینے میں کوئی ھرج نہیں کہ میں نے تجسیم ''Concreteness'' کو کہا ہے ۔ مراد یہ ہے کہ شاعر شیکسپئر کے الفاظ میں اس چیز کو جسے سعدی ''باد در چنگ'' کہتا ہے مٹھی میں تھامتا ہے اور نسیم لاکھ کہا کرے :

مٹھی میں ھوا کا تھامنا کیا

شاعر یہ معجزہ کرکے دکھاتا ہے ۔ میں یہ کہنے چلا تھا کہ محسنات شعر کا منصب یہ ہے کہ جب اظہار کا مرحلہ طے ہو جائے اور فنکار ذھناً حسن کی تشکیل کو چکے تو اسے خارجاً متشکل کرنے کے لیے رکے ۔ اور یہ محسنات شعر ھی ھیں جو اسے قدم قدم پر روکتے ھیں اور ابلاغ کی تکمیل کا راستہ سمجھاتے ھیں ۔ ممکن ہے استثنائی صورتوں میں شاعر اس کیفیت خاص سے متاثر ہوکر ، جسے اصطلاح میں آمد کہتے ھیں ، شعر کہہ لیتا ہو (گویا شعر اس پر کاملاً القا ھو جاتا ھو، اگرچہ میری نظر میں اور میرے تجربے میں یہ غایت مشکوک ہے) لیکن عموماً صورت یہ ھوتی ہے کہ فنکار کو ذھنی واردات کی خارجی تشکیل کے لیے مختلف چیزوں کا سہارا لینا پڑتا ہے ۔ یہ چیزیں محسنات شعر ھیں ۔ وہ جو میں نے کہا تھا کہ محسنات شعر سے کم سے کم کام لینا چاھیے، اس سے مراد یہ تھی کہ ان سے یہ کام لیا جائے کہ ابلاغ مفہوم اور تفہیم مطالب میں معاون ھوں ، نہ یہ کہ شعوری طور پر بیٹھ کر سوچا جائے کہ اس شعر میں یہ محسنات شعر داخل کر دی جائیں تو شعر کا رنگ

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۶۲ پر)

پر مرکوز نہ ہو جائے[1] ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲٦۱)
نکھر جائے گا ۔ بڑے فنکار نہ صرف یہ کہ محسنات شعر کا مناسب استعمال کرتے ہیں بلکہ جن کو معائب شعری کہا جاتا ہے انہیں بھی ابلاغ مفہوم کے لیے یا اسلوب کی خوبصورتی کے لیے برداشت کر لیتے ہیں ۔ تنافر ، شعر کی موسیقی اور آہنگ کو اس طرح بگاڑتا ہے جس طرح کوئی گانے والا کسی راگ کے روپ سروپ میں ایسا سر لگا جائے جس سے اس کی صورت مسخ ہو جاتی ہو لیکن اس کے باوجود جب کسی فنکار کو ابلاغ کا صحیح اسلوب معلوم ہو جاتا ہے تو وہ محاسن کے استعمال کا معاملہ تو در کنار رہا ، معائب شعری کی بھی پروا نہیں کرتا ۔ غالب نے ایک مطلع میں تنافر صریح کو برداشت کیا ہے کہ اسلوب کا سلیقہ ، انداز کا قرینہ اور مفہوم کے ابلاغ کا صحیح طریقہ اس کا تقاضا کرتا تھا ۔ وہ اپنی مشہور غزل کے مطلع میں کہتا ہے :

غم کھانے میں بودا دل ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

"ک کم ہے" کا تنافر کتنا گراں گزرتا ہوگا کہ 'ہے' کی آواز بھی برآمد نہیں ہوئی لیکن شعر کا اسلوب اتنا خوبصورت ہے کہ غالب نے نام نہاد قباحت کو بھی برداشت کیا - فیض کا ایک شعر یاد آگیا جس میں یہی عیب موجود ہے لیکن ابلاغ و اسلوب کا سلیقہ اس عیب کی پردہ پوشی کرتا ہے :

وہیں ہے دل کہ قرینے تمام کہتے ہیں
وہ اک خلش کہ جسے تیرا نام کہتے ہیں

یہاں بھی "ک قرینے" کتنا گراں گزرا ہوگا کہ غالب کی طرح ہے بھی بے صوت رہی لیکن فیض نے ابلاغ پر نام نہاد معائب کے بے لچک سانچوں کو قربان کردیا اور بہت اچھا کیا ۔ یہ شیوہ تمام نئی نسل کے شاعروں میں کم و بیش عام ہے لیکن ہر جگہ وہ کیفیت پیدا نہیں ہوتی جس کا میں نے ذکر کیا ہے - زنجیروں سے رہائی پانا بہت مناسب ہے لیکن بہ صورت تو نہ ہو کہ :

(باقی حاشیہ صفحہ ۲٦۳ پر)

جو اصول غزل سرائی کے اوپر درج کیے گئے ہیں ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ فرض کر لیا گیا کہ غزل کے لغوی معانی عورتوں سے باتیں کرنا اور عورتوں کے عشق و محبت کی داستانیں قلم بند کرنا ہیں۔ بہ الفاظ دیگر عام طور پر لغات نے جو معانی قلم بند کیے ہیں انھیں مسلمہ طور پر درست تسلیم کر کے یہ اصول وضع کیے گئے ہیں۔

یہ اعتراض تو اکثر کیا گیا ہے کہ یہ اصول غلط ہیں کہ فارسی اور اردو غزل کا سرسری مطالعہ کرنے سے بھی یہ بات روشن ہو جائے گی کہ عالی منزلت غزل سراؤں نے ان اصول غزل سرائی کو ہرگز ملحوظ نہیں رکھا۔ غزل میں تصوف اور طریقت کے رموز و اسرار بھی نہایت دل نشین پیرائے میں بیان کیے گئے ہیں۔ اخلاق اور فلسفے کے مطالب و مضامین بھی اس خوبی سے غزل کے سانچے میں ڈھلے ہیں کہ باید و شاید۔ پھر غزلوں کی غزلیں ایسی ہیں جن میں غم یار کا ذکر بہت کم ہے، غم روزگار کا عنصر نمایاں ہے۔ شعرا نے اپنے عہد کی زندگی کی اور اپنے ماحول کی ترجمانی بھی غزل میں یوں کی ہے کہ رمز و ایما سے کام لے کر بلاغت کا حق ادا کر دیا ہے۔ مختصر یہ کہ غزل سراؤں نے اپنے اشعار کو حسن و عشق کے ناز و نیاز اور سوز و گداز کے بیان تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ زندگی کی تمام کیفیات اور خارجی دنیا

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۶۲)

جب ملا حکم رہائی تو پریشاں ہو کر
ہم کھڑے ہوگئے زنداں کے در باز کے ساتھ

یہاں مراد نئی نسل کے شعرا کی تنقیص نہیں۔ ان کی اس جھنجھلاہٹ کے اسلوب کا بیان ہے جو وہ بے لچک سانچوں کے اندر بجا طور پر محسوس کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات ذرا تفصیل سے آگے آتی ہے۔

۳ - (حاشیہ صفحہ ۲۶۲) دیکھیے شعرالہند تالیف عبدالسلام۔ شعرالعجم تالیف شبلی نعمانی۔ مراۃالشعر تالیف مولوی عبدالرحمان۔ انتقادیات تالیف نیاز فتحپوری۔دبیر عجم تالیف مولانا اصغر علی روحی۔ بحرالفصاحت تالیف نجم الغنی رامپوری۔ نگار، سال نامہ ۵۷ء، اصناف سخن نمبر۔ نکات سخن تالیف حسرت موہانی (حسرت کے خیالات سے نسبتاً تفصیلی بحث کی جائے گی)۔

کے تمام معنی خیز واقعات کی تصویر کھینچی ہے ۔ البتہ اس تصویر کشی میں صراحت کی بجائے رمز ، وضاحت کی بجائے ایما ، تشریح کی بجائے کنایہ اور توضیح کے بجائے اشارے سے کام لیا گیا ۔ ا به الفاظ دیگر فن کار نے صرف ان جزئیات کا ذکر کیا ہے جن سے تاثر مطلوب پیدا ہو جانے ، غیر متعلق کوائف سے بالکل آنکھیں بند کر لی ہیں ۔ باقی رہا محسنات شعر کا استعمال اور صنایع و بدایع لفظی و معنوی سے کام لینے کی روش ، تو سرسری مطالعے ہی سے یہ بات روشن ہو جائے گی کہ اردو اور فارسی ادبیات کی سب سے دقیق ، لطیف ، نفیس ، پیچ دار اور پر اسرار تشبیہات و استعارات غزل ہی میں دیکھی گئی ہیں ۔ جن چیزوں کو محسنات کلام کہتے ہیں وہ اپنی حسین ترین صورت میں غزل کے سانچوں ہی میں ڈھالی گئی ہیں ۔

یہ تمام اعتراضات درست ہیں ۔ یہ واقعہ ہے کہ ہمارے پرانے نقادوں نے غزل سرائی کے جو اصول متعین کیے ہیں ، غزل سراؤں نے انہیں کبھی ملحوظ نہیں رکھا ۔ بہ‌الفاظ دیگر یہ عجب تماشا ہے کہ غزل سرائی کے جو پرانے اصول متعین کیے گئے ہیں ان پر بھی اتفاق رائے ہے اور اس پر بھی اتفاق رائے ہے کہ جامی ، حافظ ، عطار اور رومی کے متصوفانہ اشعار غزل ہی کے اشعار ہیں ، درانحالیکہ ان میں اصول غزل سرائی کی پیروی نہیں کی گئی ۔

اس اختلاف اور اشتباہ ، اس اشکال اور الجھن کی وجہ یہ ہے کہ اب تک بہت کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ غزل کے جو لغوی معانی بیان کیے گئے ہیں ، کیا واقعی وہ مسلمہ طور پر درست و صحیح ہیں ؟ کیا ایسا تو نہیں کہ ہم نے غزل کے لغوی اور اصطلاحی معانی غلط مستنبط اور مستخرج کیے ہیں ؟ اس سوال کا جواب اثبات میں ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر ہم غزل کے صحیح لغوی مفہوم سے آگاہ ہو جائیں تو ہمیں معلوم ہو جائے گا کہ ہم نے جو اصول مقرر کیے تھے ، ہماری غزلیں ان پر پوری کیوں نہیں اترتیں ۔ یہ بات بھی ہم پر روشن ہو جائے گی کہ غزلوں کے مطالب و مضامین میں اتنا تنوع اور رنگا رنگی کیوں ہے کہ غم یار و غم روز گار سے لے کر حقیقت و طریقت کے رموز و اسرار تک جتنی منزلیں آتی ہیں ، غزل سرا سب کا بیان کرتے ہیں ۔

غزل کے صحیح لغوی اور اصطلاحی معانی کا سراغ شمس قیس رازی کی

تالیف ''المعجم فی معائیر اشعار العجم'' میں ملتا ہے[۱] ۔

اس سے پہلے گذارش کی جا چکی ہے کہ فارسی اور اردو ادبیات میں غزل کو اتنی اہمیت حاصل رہی ہے کہ بالعموم جب پرانے نقاد شعر کا اور شعری روایت کا ذکر کرتے ہیں تو اکثر و بیشتر یا تو ان کی مراد غزل یا غزل کی روایت سے ہوتی ہے اور یا پھر جو کچھ وہ شعر کے متعلق کہتے ہیں اس کا اطلاق بدرجۂ اولیٰ غزل پر بھی ہوتا ہے ۔ یہ بات ملحوظ خاطر رہے گی تو مندرجہ ذیل مباحث کے سلسلے میں کوئی غلط فہمی پیدا نہ ہو سکے گی ۔

شعر کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے شمس قیس کہتے ہیں کہ اصلاً دانش کو شعر کہتے ہیں ، شعور شعر ہی سے ہے اور اصطلاح میں شعر اس کلام کو کہتے ہیں جو غور و فکر کے بعد موزوں کیا گیا ہو اور جو بامعنی ہو ۔ معانی کے متعلق شمس قیس نے جگہ جگہ تصریح کی ہے کہ اس سے معانی بلند ، مطالب دقیق اور مفہوم عالی مراد ہے ؛ تو اب یوں کہہ سکتے ہیں کہ شمس قیس کی رائے میں شعر وہ کلام موزوں ہے جو معانی بلند و لطیف پر مشتمل ہو ۔ (قافیے کی بھی شرط ہے ، اس کا بیان آگے آتا ہے) ۔

شعر کی اصناف کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ جس شعر میں فنون عاشقی کا بیان ہوگا اسے غزل کا شعر کہیں گے ۔ فنون عاشقی (انھوں نے کلمات 'فنون عشقیات' استعمال کیے ہیں) ان چیزوں کو محیط ہیں ۔ وصف زلف و خال ، حکایت وصل و ھجر ، گل و گلزار اور باغ و بہار کا بیان دل پزیر ، ابر اور باد و باراں اور رنگ و بوے گلستان کا ذکر دل‌نشین ، شہر و کوے یار و مقام دلدار کا وصف ۔

اب غور کیجیے گا کہ فنون عشقیات کن چیزوں پر مشتمل ہو گئے ہیں ۔ جدائی کا سوگ بروگ اور وصل کا راگ رنگ تو خیر ہوتا ہی ہے ، ساتھ فطرت کے دل‌کشا مناظر اور مظاہر کو بھی شامل کر لیا گیا ہے ۔ یوں کیفیات داخلی اور عالم خارجی میں ربط پیدا کیا گیا ہے (عالم خارجی اور اس کے کوائف

---

۱ ۔ یہ کتاب ساتویں صدی ھجری کے شروع میں تالیف ہوئی ہے ۔ تفصیلات کے لیے دیکھیے قزوینی کا مقدمہ جو طھرانی ایڈیشن میں بھی شامل کر دیا گیا ہے ۔ (۱۳۱۴ شمسی) ۔

کے لیے شعرا گل و گلزار اور باغ و بہار کی علامتیں استعمال کرتے ھیں) صرف یہی نہیں بلکہ شمس نے بات آگے چلائی ھے اور کوے یار و مقام دلدار کا ذکر کرکے اُن تمام کوائف کی طرف اشارہ کیا ھے جن کی یاد دل کے کسی گوشے میں چھپ کر بیٹھ جاتی ھے اور جہاں کوئی رمز آفریں یا خیال افروز کلمہ آتا ھے وھیں جاگ پڑتی ھے، جیسے سلگنے لگتی ھے ۔ نظیری کہتا ھے :

پائم بہ‌پیش از سر ایں کو نمی رود
یاراں خبر دھید کہ ایں جلوہ گہ کیست

راقم الحروف کا شعر ھے :

ایک ٹھنڈی آنچ سی محسوس ھوتی ھے مجھے
کس طرف ھے شعلۂ شہر نگاراں ، دیکھنا

باد و باراں بھی علامتیں بن جاتے ھیں ۔ اسی غزل کا مطلع ھے :

دیکھنا طوفان باد برق و باراں دیکھنا
بجھ نہ جائے شمع محفل ھاے یاراں دیکھنا

شمس قیس فنون عشقیات اور مربوط کوائف کا بیان کرنے کے بعد پھر تصریح کرتے ھیں کہ اصل میں غزل (لغوی اعتبار سے) کم عمر نازنینوں کے افسانے بیان کرنے کو کہتے ھیں اور مغازلت عورتوں سے عشق بازی کرنے کا نام ھے ۔ چنانچہ عربی میں کہتے ھیں ''رجل غزل'' یعنی فلاں شخص عشق باز ھے اور موسیقی کا شائق ھے[1] ۔ دیکھیے گا فنون عشقیات میں اب ایک اور عنصر کا اضافہ ھوا ، یعنی موسیقی اور اس کے کوائف ، روح انسانی پر موسیقی کا اثر ۔ موسیقی کی یہ پر اسرار صفت ھے کہ محض اصوات کے ذریعے معانی پر اسرار کی طرف اشارہ کرتی ھے اور یادوں کے تار یوں چھیڑتی ھے کہ وجود معنوی غزل سرا ھو جاتا ھے ۔
اقبال کہتا ھے :

نگاہ می رسد از نغمۂ دل افروزے
بہ معنئی کہ برو جامۂ سخن تنگ است

---

۱ ۔ اصل میں کلمات سماع دوست استعمال ھوئے ھیں ۔

اب غزل میں اس مضمون کا جواز بھی نکلا :

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انھیں کچھ نہ کہو
جو مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

ولی کہتا ہے :

تیرے آنے ستی اے راحت جان شہر کی جان گئی پھر آئی
پھر کے آنا ہے تیرا باعث شوق جس طرح تان گئی پھر آئی

اور مصحفی کا قول ہے (ذرا موسیقی اور باغ و بہار کا ربط دیکھیے گا) :

میں اک نالہ ایسا کیا کل چمن میں
کہ شعلہ سا برگ درختاں سے گزرا

غزل کے دائرے کو یوں وسیع کرنے کے بعد اور عالم خارجی سے عالم باطنی تک تمام کوائف کو غزل میں سمیٹ لینے کے بعد شمس نے بات اور بھی صاف کی اور کہا کہ غزل کے لغوی معنی ملحوظ رکھے جائیں تو شرح احوال عاشق اور صفت جمال معشوق کو غزل کہیں گے۔

شرح احوال عاشق میں کیا نہیں آ گیا ؟ غزل سرا کی دنیاے باطنی، اس دنیا پر کوائف خارجی کا اثر ، سفر حیات کی منزلیں اور مرحلے ، ماقبل عاشقی کی کیفیت اور مابعد عاشقی کے واقعات ، رقیب ، محفل یار اور وہ تمام واقعات جو اس سلسلۂ معانی سے مربوط ہیں ، غزل کے دائرے میں داخل ہو گئے[1] ۔

---

۱ ۔ اس سلسلے میں علامہ حیدر یار جنگ طبا طبائی نے شرح دیوان غالب میں فنون عشقیات پر جو کچھ لکھا ہے اس کا انداز دیدنی اور اس کی صوت شنیدنی ہے ۔ میں اسے عیناً نقل کرتا ہوں کہ یوں لطف نہ آئے گا ۔ بحث اس بات سے ہو رہی ہے کہ :

سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوری
تقریب کچھ تو بہر ملاقات چاہیے

علامہ کی وضع داری، ان کی ثقاہت، ان کی عالمانہ شان، ان کا وقار، ان کا طمطراق فضل اور ان کی عالمگیر شہرت ملحوظ خاطر رہے (میں یہ باتیں بطریق طنز نہیں کہہ رہا ہوں — حاشا یہ تاب یہ مجال یہ طاقت نہیں مجھے) ''مصوری کنایہ

(باقی حاشیہ صفحہ ۲٦۸ پر)

اب معلوم ہوا اس لغوی معانی ہی کو ملحوظ رکھ کر غزلیں کہی گئی ہیں ۔ اور اب روشن ہوا کہ جو اصول طے کیے گئے تھے ، ان پر غزلیں کیوں پوری نہیں اترتی تھیں ۔ بات یہ تھی کہ عشق کے محدود معانی ملحوظ خاطر تھے۔ شمس قیس نے فنون عشقیات کی تشریح کرتے ہوئے عشق کے دائرے کو وسعت بخشی ، بالفاظ دیگر اس نے دنیاے باطن اور دنیاے خارج کے عمل اور رد عمل کو غزل کے موضوعات میں داخل سمجھا اور یوں زندگی بھرپور زندگی اپنی تمام کیفیات اور واردات کے ساتھ غزل کا موضوع بن گئی ۔ شرح احوال عاشق میں اخلاق اور نفسیات کے رموز کا بیان بھی شامل ہو گیا ۔ بہ تدریج عاشق بنی نوع انسان کی علامت بن گیا اور غزل‌سرا کا انفرادی تجربہ ، اجتماعی عمومیت کے روپ میں ظاہر ہونے لگا ۔

اس بات کی تشریح کرنے کے لیے کہ غزل کا دائرہ کتنا وسیع ہے ، نسیب و تشبیب سے بحث کرتے ہوئے شمس قیس نے کچھ پتے کی باتیں اور بھی

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲٦۷)

ہے شاعری سے مگر عاشق مزاجوں کے فنون میں مصوری بھی ہے، شاعری بھی ہے، داستان‌گوئی بھی، بزلہ سنجی بھی ہے، موسیقی بھی ہے ۔ یعنی دھرپت گانا، بین بجانا ، اس کے علاوہ چوسر اورگنجفہ ایک فن جداگانہ ہے ، پھر اہل خرابات میں سے ہونا بھی شرط ہے - جب اس زیور سے آراستہ ہوئے تو حسینوں کی صحبت میں پہنچنے کے سب ذرائع حاصل ہو گئے - اب ایک بڑا فن یہاں سے شروع ہوا جس کے ابواب یہ ہیں : حسن خطاب ، رد جواب ، اظہار فخر و ناز ، نشست و برخواست کا انداز، چشم و ابرو کو پہچاننا، چہرے سے دل کا حال جاننا ، جدائی کی باتیں کرنا ، نازک مزاجی سے ڈرنا، جس پر چاہنا اس پر جوڑ مارنا ، جسے چاہنا اسے دل سے اتارنا، عرض حال میں رو دینا ، تعریف حسن میں غش کھانا ، ملاپ میں خوش اختلاطی اور دل لگی ، بگاڑ میں ضد اور جلی کٹی ، چھیڑ چھیڑ کر زبان کھلوانا ، ستا ستا کر طرز ستم سکھانا ، لبھا لینے کی باتیں ، منا لینے کی گھاتیں ، نعوذ باللہ. . . . ۔" ماشاء اللہ کیا فنون عاشقی کا بیان ہوا ۔ بڑے بڑے جید عاشقوں نے علامہ کی استادی کا اعتراف کیا ہوگا اور یہ صرف قال ہے حال نہیں یا کم از کم کبھی حال تھا ۔

کہی ہیں۔ اس سے پہلے وہ کہہ چکے ہیں کہ سماع دوستی بھی فنون عشقیات میں شامل ہے ۔ نسیب و تشبیب کے مباحث بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ غزل کے لغوی معنی کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہرن کو غزال کہتے ہیں اور اس کی ایک خاص قسم کی آواز کو غزل الکلاب ۔ اس کی تفصیل انہوں نے یوں بیان کی ہے کہ جب کتے چاروں طرف سے ہرن کو گھیر لیتے ہیں اور ہرن دیکھتا ہے کہ اب بچاؤ کی کوئی صورت باقی نہیں رہی تو ایک عجیب قسم کی صدا پیدا کرتا ہے ۔ وہ اس صدا کی صفت ضعیف بیان کرتے ہیں ۔ اس کلمے کا ترجمہ مشکل ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ جو صورت مدنظر ہے اس کے اعتبار سے ضعیف کے معنی میں سوز و گداز اور درد کا عنصر تو شامل ہونا ہی چاہیے لیکن کچھ اور عناصر بھی ضرور شامل ہوں گے (مثلاً ہرن کا یہ شعور کہ جان پر بن گئی ہے اور رہائی مشکل ہے ، یہ احساس کہ شاید میری صدائے درد ناک اور موثر آواز سن کر اور یہ دیکھ کر کہ مجھ پر کتنی دہشت طاری ہے ، شکار کرنے والے متاثر ہو جائیں اور میری ہلاکت کا قصد ترک کردیں) ۔ اکثر یہ ہوتا ہے کہ شکار کرنے والے کتے اس آواز سے اتنے متاثر ہوتے ہیں کہ واقعی اس کا تعاقب ترک کر دیتے ہیں اور دوسرے شکار کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں ۔

اب اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ ہرن کو بہ‌طریق جبلت یہ معلوم ہے کہ اس مخصوص صدائے موثر و دردناک سے شکاری متاثر ہو کر اس کی جان بخش دیں گے تو یہ فرض کرنا بھی قرین قیاس ہے کہ بہ طریق جبلت اسے یہ بھی معلوم ہو گا کہ اس کا حیلہ کامیاب ہوگا ۔ اب ہرن کی صدائے دردناک یا غزل الکلاب میں ہم ایک اور عنصر کا اضافہ بھی کر سکتے ہیں ، مایوسی لیکن اس پر امید کی ایک پرچھائیں سی پڑتی ہوئی ۔

شمس نے جو تصریحات کی ہیں انہیں ملحوظ رکھا جائے تو غزل کے مطالب و مضامین کا دائرہ اور بھی وسیع ہو جاتا ہے کہ اب بات فنون عشقیات کے دائرے سے آگے بڑھتی ہے اور جہد حیات کے مقام تک جا پہنچتی ہے ۔ زندہ رہنے کے لیے انسان کی کاوشیں ، کامیابی حاصل کرنے کے لیے انسان کی مساعی ، کبھی ان کاوشوں کی بے ثمری اور کبھی ان مساعی کی سود مندی ، امید و بیم کی کشمکش ، یہ تمام چیزیں غزل کے موضوعات میں شامل ہو جاتی

ہیں ۔ بہ الفاظ دیگر اب غزل فنون عشقیات سے نکل کر حیات سے مربوط ہو جاتی ہے ۔

اب اس مرحلے پر بات صاف کر دینی چاہیے کہ قیس نے شعر کی جو تعریف کی تھی تو قافیے کو لازم گردانا تھا ۔ اب اس کی پوری تعریف نقل کر دینے میں کوئی حرج نہیں ۔

''ازروئے اصطلاح سخنے است اندیشیدہ ۔ مرتب۔ معنوی موزوں متکرر ۔ متساوی ، حروف آخریں آں بایک دیگر ماندہ '' تعریف کا آخری جزو بصراحت کہتا ہے کہ شعر کے لیے قافیہ شرط ہے (غزل صنف شعر ہے اور اس پابندی سے مشروط ہے) مضامین کتنے ہی عالی اور مطبوع کیوں نہ ہوں ، طریق ابلاغ و اظہار کتنا ہی دل پذیر کیوں نہ ہو ، اگر قافیہ موجود نہیں تو شمس کی نظر میں کلام کبھی شعر نہ کہلائے گا ۔ بہ امتداد زماں منظومات میں یہ پابندی نہ رہی ، لیکن غزل جو بعض معاملات میں قطعاً سمجھوتا نہیں کرتی ، نہ لچک کھاتی ہے ، قافیے کے وجود پر مصر ہے ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ۔ موسیقی کا اور شعر کا چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ غزل شعر غنائی کی ایک صنف ہے اور جیسا کہ شمس قیس نے تصریح کی ہے ، عاشق غزل سرا کے لیے سماع درست ہونا بھی ضروری ہے ۔ قافیہ غزل میں لحن اور آہنگ پیدا کرتا ہے ۔ مصرعوں کی ترتیب ایسی ہوتی ہے کہ ہم دوسرے مصرعے کے آخر میں قافیے کا انتظار کرتے ہیں اور جب قافیہ آتا ہے تو دل کو ایسا ہی انبساط حاصل ہوتا ہے جس طرح موسیقی میں سم کے ٹھیک اپنی جگہ پر آنے سے ہوتا ہے ۔ علاوہ ازیں قافیے میں جو حروف ہوتے ہیں وہ مصرعوں کے الفاظ کا غنائی مزاج متعین کرتے ہیں ۔ مثال کے طور پر جن قوافی میں حروف علت زیادہ ہوتے ہیں وہاں نکتہ سنج شعرا اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ مصرعوں میں بھی حروف علت کا استعمال ایسا ہو کہ قافیے سے ہم آہنگی پیدا ہو جائے ۔ اس سے مراد وہ اندرونی آہنگ نہیں جسے ترصیع کہتے ہیں بلکہ وہ توافق اور لحن مراد ہے جسے قافیے کی صورت متعین کرتی ہے ۔ یہی حالت ردیف کی ہے؛ اگرچہ ردیف کی موجودگی پر غزل کو اصرار نہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ردیف کے کلمات کی تکرار سے قافیے کا صوتی اثر بڑھ جاتا ہے اور مصرعوں کے غنائی مزاج کے تعین میں بڑی بہت مدد

ملتی ہے ۔ مصحفی کی یہ غزل دیکھیے :

شب وہ ان آنکھوں کو شغل اشک باری دے گئے
لے گئے خواب ان کا اور اختر شماری دے گئے
یہ خبر تو نے سنی ہو گی کہ اس کوچے میں رات
داد رونے کی ہم اے ابر بہاری دے گئے
آپ تو جاتے رہے باتیں بنا اور مجھ کو آہ
بے خودی ، بے اختیاری ، بے قراری دے گئے
جب ہوا عــزم سفر ان کا سحر پر مصحفی
وقت شام آ کر مجھے اپنی کٹاری دے گئے

اس غزل میں قافیے اور ردیف نے غزل کا غنائی مزاج اور آہنگ متعین کیا ہے ۔ ردیف ''گئے'' ہے ۔ واؤ مجہول اس ردیف کی مرکزی سر ہے ۔ قافیے میں ری کے حروف ردیف کی طرح دہرائے جاتے ہیں ؛ بے قراری ، اشک باری ۔ قافیے میں ر کی سر بڑی معنی خیز ہے اور ردیف کی یائے مجہول کے مقابلے میں قافیے کی یائے معروف کی صوت اختلاف کے پہلو بھی دکھاتی ہے اور مشابہت کے بھی ۔ اب دیکھیے مصرعوں میں الفاظ کی ترتیب اور نشست ردیف اور قافیے کے حروف سے کس طرح مشروط اور مربوط ہے ۔ پہلے مصرعے میں ''ش'' کی تکرار ہے جو ترنم میں معاون ہوتی ہے، دوسرے مصرعے میں مصحفی فوراً ترنم سے آگے بڑھتا ہے ۔ 'لے گئے' کا ٹکڑا ردیف اور قافیے سے مربوط کر دیتا ہے ، یعنی دے گئے ۔ ظاہر ہے کہ یہ ربط آہنگ اور لحن کا ہے ۔ صرف یہی نہیں بلکہ دوسرے مصرعے کے پہلے لفظ اور ردیف و قافیہ کے درمیان ایک دوسرا حرف علت بار بار جھلایا جاتا ہے یعنی الف خواب ۔ ان کے علاوہ ش اور خ کی تکرار بھی دیدنی ہے ۔ دوسرے شعرمیں ردیف کی یائے مجہول کی تکرار پہلے مصرعے میں برابر نظر آتی ہے ؛ جاتے رہے باتیں بنا ۔ الف بھی جھلایا جا رہا ہے ۔ دوسرے مصرعے میں ردیف کی یائے مجہول کے مقابلے میں بہ تسلسل تین کلمات میں یائے معروف کا استعمال نہایت صناعانہ ہے ، یعنی بے خودی ، بے اختیاری ، بے قراری ۔ خ کی تکرار پر غور کیجیے گا ۔ اسی طرح ب کی تکرار بھی توجہ کی طالب ہے کہ ردیف کی یائے مجہول سے ہم آہنگ ہے ۔ تیسرے شعر میں قافیے کی

مرکزی سر یعنی 'ر' نہایت خوبصورتی سے جھلائی گئی ہے اور پہلے مصرعے کو لحن کے مطابق تقسیم کیا گیا ہے ؛ عزم سفر ، ان کا سحر، پر ۔ اور مصحفی کی یاے معروف قافیے کی یاے معروف کی تکرار ہے ۔ دوسرے مصرعے میں جو خاص آہنگ کی صورت پیدا کی گئی تھی (''ر'' کے استعمال سے) وہ قائم رہی ہے ۔ ٹکڑا ''وقت شام آ کر'' اسی آہنگ سے مربوط ہے جو عزم سفر ، وقت سحر اور پر کے استعمال سے پیدا ہوا تھا ۔

ردیف کی صوتی اور غنائی اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جو شعرا موسیقی کے رموز سے آگاہ ہیں وہ یا تو ردیف استعمال کرتے ہیں یا قافیے کی شکل ایسی رکھتے ہیں کہ روی کی وجہ سے یا اور کسی بنا پر ردیف کی سی صورت پیدا ہوتی ہے ۔ نظامی گنجوی ایرانی موسیقی کا اتنا بڑا محرم راز تھا کہ ساسانیوں کے زمانے کی موسیقی کے متعلق ہماری معلومات تمام تر اس کی تالیف شیریں خسرو کے مطالعے پر مبنی ہیں ۔

ہندوستان میں امیر خسرو کلاسیکی موسیقی کے ماہر تھے اور خوب جانتے تھے کہ شعر اور موسیقی میں کیا ربط ہوتا ہے ۔ ان دونوں کے کلام میں ردیف اور قافیے کے استعمال کا حسن اپنی نظیر آپ ہے ۔

اردو شعرا میں مصحفی آہنگ ، ترنم اور نغمے کا راز دار ہے اور تمام متعلقہ کوائف کا محرم اسرار ہے ۔ اس کے بعد ولی کا مقام ہے اور پھر درد کا کہ دونوں موسیقی سے شغف رکھتے تھے ۔ مصحفی کی اس غزل میں ردیف اور قافیےمیں حروف علت کے اختلاف سے جو آہنگ پیدا ہوا ہے اس کی صورت دیکھیے[1] :

اس رخ پہ نگاہ ہم نے کر لی
حسرت سے اک آہ ہم نے کر لی
نخوت سے جو کوئی پیش آیا
کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی

۱- ردیف اور قافیے کی غنائی اہمیت کے لیے دیکھیے راقم السطور کا مضمون '' حروف تہجی کی غنائی اہمیت ۔'' اس میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ ردیف سے غزل کا غنائی ٹھاٹھ متعین ہوتا ہے ۔

ان اشعار میں ردیف اور قافیے میں حروف علت کی یکسانی سے جو لحن خاص پیدا ہوتا ہے اس کا رنگ دیکھیے اور مصرعوں کے دوسرے الفاظ پر غور کیجیے کہ ردیف اور قافیے کا حرف علت کس طرح برابر جھلایا جا رہا ہے اور ترنم کا رنگ دکھا رہا ہے :

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا
چمکی بجلی سی پر نہ سمجھے ہم
حسن تھا یا جمال تھا کیا تھا

دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں واؤ معروف مصرعے کے الف کشیدہ کے ساتھ مل کر وہ تضاد مترنم پیدا کرتی ہے جسے کثرت میں وحدت کہتے ہیں ۔[1]

ارباب تصوف نے غزل کو باقاعدہ موسیقی سے روشناس کرایا ۔ قوالی سنیے اور غور کیجیے کہ ردیف اور قافیے کا استعمال کیسا آہنگ پیدا کرتا ہے اور ردیف و قافیہ کی مرکزی سرتیاں کس طرح مصرعوں میں دھرائی جاتی ہیں ۔ امیر خسرو کی غزلیں قوال اکثر اسی لیے گاتے ہیں کہ ان میں غنائی وضع اور آہنگ ایسا موجود ہے کہ گانے میں سرتیوں کے جوہر کھلتے ہیں اور ان کا مکھڑا چمک اٹھتا ہے ۔ عام طور پر امیر نے اپنے قافیوں اور ردیفوں میں اس بات کا التزام کیا ہے کہ حروف علت ضرور استعمال ہوں تاکہ گانے والا سرتیوں کو حسب خواہش جھلا سکے ۔ جہاں ردیف اور قافیے میں حروف علت نہیں ہوتے وہاں گانے والا مشکلات کا احساس کرتا

---

۱ ۔ جس طرح راگوں میں وہ راگ زیادہ دقیق ، لطیف اور خوب صورت سمجھے جاتے ہیں جن میں زیادہ سے زیادہ سر لگتے ہیں ، اسی طرح اشعار میں وہ شعر آہنگ، ترنم اور نغمے کے اعتبار سے زیادہ خوب صورت تصور کیے جاتے ہیں جن میں تمام حروف علت (معروف اور مجہول) صناعانہ طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ الف ، واؤ ، ی کا کھیل دیکھیے گا :

تنہا نہ تری زلف رسا لے گئی دل کو
مکھڑے کو چھپانے کی ادا لے گئی دل کو

ہے ۔ غالب کی یہ غزل ''دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک''
غنائی اعتبار سے ناقص ہے کہ گانے والا ''تک'' میں سرتیوں[1] کی شکل اور
ان کا مکھڑا نہیں دکھا سکتا ۔ اس کے مقابلے میں یہ غزلیں :

''زلف سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے''

''طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے''

'' آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشہ کہیں جسے''

خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے''

غنائی اعتبار سے کامل ہیں اور گانے والے گواہی دیں گے کہ ایسی ہی غزلوں
میں ان کے جوہر کھلتے ہیں :

بہر حال اس میں قطعاً کسی قسم کے شک کی گنجائش نہیں کہ ردیف اور
قافیے کے استعمال سے غزل کی غنائی کیفیت میں اضافہ ہوتا ہے اور قافیے کے
بغیر تو بات ہی نہیں بنتی ۔

شمس قیس نے جو کچھ لکھا ہے اس کا تجزیہ کیا جائے اور مطالب کا
خلاصہ بیان کیا جائے تو یوں کہا جا سکتا ہے کہ :

۱۔ غزل میں فنون عشقیات سے لے کر فنون حیات تک ہر موضوع
بوجہ احسن پنپتا ہے ۔

۲۔ غزل ہمیشہ معانی لطیف اور مطالب نفیس پر مشتمل ہوتی ہے ۔

۳۔ قافیہ غزل کو لازم ہے (کہ غزل کا غنائی مزاج متعین کرتا ہے) ۔

۴۔ غزل کا وزن[2] خوش آئند ہونا چاہیے اور الفاظ شیریں ۔ ان کلمات سے

---

۱ ۔ ہر جگہ سرتی کی جگہ سر پڑھیے ۔

۲۔ شمس کے لفظ یہ ہیں : ''مقصود از غزل ترویج خاطر و خوشامد نفس
است ، باید کہ بنائے آں بر وزنے خوش و مطبوع و الفاظے عذب و معانی رایق
مروق نہد و در نظم آں از کلمات مستکراہ و سخنان خشن محترز باشد ۔ ''
''المعجم'' طہرانی ایڈیشن صفحہ ۳۰۶ (مقدمہ ۱۹۰۹ء میں لکھا گیا) ۔

احتراز کرنا چاہیے جو ذوق سلیم پر گراں گزرتے ہیں (یعنی بعض مضامین ایسے ہیں جنھیں غزل قبول نہیں کرتی)۔

طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب غزل کے مضامین کا دائرہ اتنا وسیع ہے اور اس کے موضوعات اتنے متنوع ہیں تو وہ کون سے مطالب و معانی ہیں جن سے غزل سرا کو احتراز کرنا چاہیے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ غزل میں گھٹیا درجے کے مضامین کے لیے کوئی گنجائش نہیں لیکن یہ بات وضاحت طلب ہے کہ مضامین و مطالب کا وہ کون سا سلسلہ ہے جو غزل کے قبیلے میں اجنبی نظر آتا ہے۔

پروفیسر حمید احمد خاں نے اس بات کا جواب دیتے ہوئے کہ غزل کی ہیئت اور مضمون کے بنیادی عناصر کیا ہیں، یہ لکھا ہے کہ غزل کے مضمون میں تین کیفیتیں ضرور پائی جاتی ہیں۔ ان تینوں کیفیتوں کے نام ہیں: عمومیت، نکتہ سنجی اور غزل کے معروف بیانیہ سانچوں میں ڈھلنے کی صلاحیت۔ اس اجمال کی تفصیل وہ یوں کرتے ہیں:

"غزل کب پیدا ہوئی اور یہ نام اسے کب ملا؟ اس بارے میں یقین سے کچھ کہنا کم از کم موجودہ معلومات کی روشنی میں نا ممکن ہے۔ صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ آٹھویں صدی عیسوی سے پہلے یقیناً اس کا مستقل وجود نہ تھا اور غالباً نویں صدی کے اواخر تک یا اس سے بھی پہلے فارسی غزل گوئی کا آغاز ہو چکا تھا[1]۔ رودکی جو پہلا صاحب دیوان غزل گو شاعر ہے،

۱۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ فارسی غزل پہلے کس نے کہی لیکن اس میں قطعاً کوئی شک نہیں ہے کہ شہید بلخی جو رودکی کا معاصر تھا اور جس کی وفات پر یہ شعر کہے گئے ہیں:

استاد شہید زندہ بایستے
وان شاعر تیرہ چشم روش بیں
تا شاہ مرا مدیح گفتندے
بہ الفاظ خوش و معانی رنگیں

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۷۶ پر)

دسویں صدی کے نصف اول میں گزرا ہے ۔ بارھویں اور تیرھویں صدی میں

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۷۵)

از شمار دو چشم یک تن کم
وز شمار خرد ھزاران بیش

مشہور غزل گو تھا اور اسدی طوسی نے جو فارسی کا پہلا لغت نویس ہے ، ترانے کے ماتحت لکھا ہے :

از دل آویزی و ترّی چون غزل ھاے شہید
وز غم انجامی و خوشی چون ترانہ بوطلب

اس سے معلوم ھوتا ہے کہ شہید غزل گوئی میں رودکی سے بھی زیادہ شہرت حاصل کر چکا تھا ۔ سعید نفیسی ، ذبیح اللہ صفا ، جلال ھمائی اور ادبیات ایران کے دوسرے مورخ جو کچھ لکھتے ھیں ، اس سے یہ متبادر ھوتا ہے کہ اس کی غزلیں مرتب ھو چکی تھیں کہ مشہور تھیں اور گائی جاتی تھیں ۔ اس صورت میں رودکی کو پہلا صاحب دیوان غزل گو کہنا محل نظر ھی نہیں ہے بلکہ میرے خیال میں سخت مشکوک ہے ۔ رودکی کے زمانے میں راوی غزلوں کے دیوان یاد رکھتے تھے اور وھی اس کے مرتب ھوتے تھے ۔ چنانچہ رودکی خود کہتا ہے :

شاعر شہید و شہرہ فرالاوی
و آن دیگران بہ جملہ ھمہ راوی

ظاھر ہے کہ شاعر اسی کو کہا جا سکتا ہے جس کی غزلیں اس کثرت سے شائع ھو چکی ھوں کہ اسے صاحب دیوان کہا جا سکے ۔ اور یوں تو شہید بلخی سے پہلے ایسے شعرا کا سراغ ملتا ہے جو حماسہ ھاے ملی مرتب کر چکے تھے ۔ ان میں مسعودی مروزی نمایاں حیثیت رکھتا ہے ۔

پھر ملک الشعرا بہار کے قول کے مطابق شعرا کثرت سے فہلویات بھی کہتے تھے ؟ چنانچہ ان کے خیال میں بابا طاھر کی رباعیات فہلویات ھی کا مجموعہ ھیں ۔ علاوہ ازیں ھمیں معلوم ہے کہ صفاریوں کے عہد میں وصیف سجزی اپنا مشہور قصیدہ کہہ چکا تھا جس کا مطلع یہ ہے :

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۷۷ پر)

سنائی ، عطار اور رومی نے غزل کی عاشقانہ بات چیت کو تصوف کے نئے کیف سے آشنا کیا ۔ یہ ایک بڑا ترقی پسندانہ قدم تھا جس کے لیے رائج الوقت غزل کی زمین تیار نہ تھی ۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ خود سنائی کی غزل میں ایک قسم کی غرابت محسوس ہوتی ہے لیکن اس سے بھی زیادہ واضح یہ واقعہ ہے کہ گیارھویں صدی میں جب فارسی کے پہلے بڑے صوفی شاعر شیخ ابو سعید ابوالخیر کو کسی موزوں شعری ہیئت کی ضرورت پڑی تو انھوں نے غزل کو نہیں چھیڑا ، رباعی کو اختیار کیا ۔ غزل میں تصوف کی آمیزش سو برس بعد سنائی کے حصے میں آئی ، پھر سعدی کی سلاست نے اس نئی غزل کو قبول عام تک پہنچایا اور حافظ کے سرود و الحان نے چار دانگ عالم میں ایک گونج پیدا کر دی ۔ دو صدیاں اور گزریں تو صفوی عہد کے شعرا نے فلسفہ و نفسیات کے مضامین بھی بڑی خوبی سے غزل میں بیان کیے ، سترھویں صدی میں بعض خیال بند شعرا نے (جن کے سرخیل مرزا عبدالقادر بیدل ہیں) عشق سے رو گردانی کر کے علوم عقلیہ کو بڑی شد و مد سے غزل کا موضوع قرار دیا ۔ پھر اردو کے متغزلین آئے ، انھوں نے نہ صرف فارسی غزل کے محاسن و لطائف کی تجدید کی بلکہ ہمارے گذشتہ دور معاشرت کی ترجمانی کا حق ادا کر دیا ۔ اس دور کے خاتمے پر غالب غزل کے سلسلے کا بہ ظاہر

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۷۶)

اے امیرے کہ امیران جہان خاص و عام
بندۂ و چاکر و سگ بند و مولا و غلام

ان گذارشات کا مطلب یہ ہے کہ رودکی کے زمانے تک شعرا اس کثرت سے ظہور کر چکے تھے کہ سعید نفیسی نے احوال و اشعار رودکی میں ڈیڑھ صفحے پر ان کے ناموں کی فہرست دی ہے ۔ اب یہ فرض کرنا کہ شاعر شعر تو کہتا ہے لیکن دیوان مرتب نہیں کرتا ، حیرت انگیز بات ہے ۔ علاوہ ازیں اسدی طوسی اپنی پہلی فارسی لغت میں غزل ہائے شہید کا بہ تخصیص تذکرہ کر چکا اور رودکی اسے اور شہرہ کو سرخیل شعرا قرار دے چکا اور دقیقی شہید کی مدح میں سخن طرازی کا حق ادا کر چکا تو یہ فرض کرنا قرین صواب نہ ہوگا کہ رودکی پہلا صاحب دیوان غزل گو شاعر ہے ۔

آخری بڑا شاعر نظر آتا تھا لیکن پھر معلوم ہوا کہ غزل کے امکانات ابھی ختم نہیں ہوئے۔ خود ہمارے زمانے میں اقبال نے از سر نو ان کا جائزہ لیا اور بڑی کامیابی سے سیاسی اور عمرانی موضوعات پر اپنی بیشتر غزلیات کی بنیاد رکھی[1]۔

غزل کی سرگذشت کا یہ خاکہ سامنے رکھیے تو غزل کی فنی حیثیت کے متعلق چند بنیادی امور معاً ظاہر ہو جاتے ہیں :

(أ) غزل میں ایک قافیے (اور ردیف) کا استعمال پابندی سے از ابتدا تا حال ہمیشہ برقرار رہا۔

(ب) تقریباً یہی حال عشق کے موضوع کا ہے مگر ایک اہم فرق کے ساتھ۔ وہ فرق یہ ہے کہ جہاں ایک قافیہ غزل کی ہر بیت کے لیے ناگزیر ہے، وہاں عشق کا بیان غزل میں بحیثیت مجموعی یا ابیات غزل میں فرداً فرداً لازم نہیں ہے، یہ فرق تقید اور ترجیح کا فرق ہے۔ اس ترجیحی انداز میں عشق کے بعد بعض اور موضوعات مثلاً قضا و قدر، دوستی و دشمنی، رندی،

۱۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے اپنی تالیف " اردو غزل " میں اقبال کی اس قسم کی منظومات کو غزل میں شامل نہیں کیا۔ ان کی رائے میں غزل کا اصل موضوع عشق مجازی ہے اور اقبال چونکہ عشق مجازی کا شاعر نہیں ہے اس لیے اقبال کی بیشتر یک قافیہ منظومات غزل سے خارج ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ غزل گو شعرا کا اپنا عمل اس استثنا کی تائید نہیں کرتا۔ غزل کے موضوع کے متعلق یہ تقید صدر اول کے متغزلین کے بعد کسی نے تسلیم نہیں کیا۔ یہ ظاہر ہے کہ بارھویں اور تیرھویں صدی کے نقادوں کے لیے اپنے عہد کی " متصوفانہ غزل " کو باقاعدہ غزل تسلم کرنا اتنا ہی دشوار تھا جتنا بیسویں صدی کی تنقید کے لیے اقبال کی عمرانی غزل کو غزل کہنا۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر عشق مجازی کے بعد عشق حقیقی کا بیان غزل نے قبول کر لیا تو ایک تیسری قسم کے عشق (عشق نصب العین یا عشق انسانیت) کے بیان سے غزل کیوں غزل نہیں رہتی۔ بالخصوص اس حالت میں کہ اس نئے عشق کا بیان بھی اس جوش و خروش سے ہوا ہے جو غزل کی روایت کا حصہ ہے ؟

بے دینی وغیرہ غزل کو خاص طور پر مرغوب رہے ہیں۔

(ج) غزل کے موضوعات میں ارتقائے معاشرت کے ساتھ تغیر بھی ہوا اور اضافہ بھی۔

(د) لیکن یہ کبھی نہیں ہوا کہ ہر قسم کا مضمون غزل نے بلا تامل قبول کر لیا ہو۔ چنانچہ بہ لحاظ موضوع غزل میں جو تغیرات ہوئے وہ بہت آہستگی اور تدریج سے عمل میں آئے۔

غزل کی ساخت کے متعلق ان نکات سے فرداً فرداً کچھ نئے مباحث پیدا ہوتے ہیں جن پر ہمیں یکے بعد دیگرے غور کرنا ہے۔ لکتۂ اول سے ہم اس ابتدائی مگر سب سے اہم نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ غزل کی جو بھی تعریف کی جائے، اس میں غزل کا ایک قافیہ ہونا ایک بنیادی شرط ہے۔ مضمون کوئی بھی ہو، قافیے کے مقابلے میں اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ عشق کے موضوع کو قافیے کی طرح دوام ضرور میسر ہوا لیکن بلحاظ ہمہ گیری اس کا مرتبہ قافیے سے نمایاں طور پر نیچے ہے۔ قافیہ کی شان اطلاقی ہے، عشق کے مضمون کی طرح محض ترجیحی نہیں۔ کوئی غزل، غزل کی کوئی بیت اس بنیادی قید سے آزاد نہیں ہو سکتی۔ بہ‌ایں ہمہ محض ایک قافیہ ہونا ہی غزل کو مستقل صنف سخن نہیں بناتا ورنہ غزل اور قصیدے کا باہمی امتیاز ختم ہو جاتا۔ غزل کی طرح قصیدے میں بھی ہر بیت ہم قافیہ ہوتی ہے اور بحروں کا استعمال بھی دونوں میں یکساں ہے۔ اس کے باوجود دونوں میں ہمیشہ فرق کیا جاتا ہے۔ اس فرق کی تشریح سے غزل کی تعریف کچھ اور آسان ہو جائے گی۔

قصیدے کا طول اسے ایک حد تک غزل سے ممتاز کر دیتا ہے۔ غزل ایک نسبتاً مختصر میدان سخن ہے۔ پانچ سات سے دس گیارہ ابیات تک اس کی عام حد ہے لیکن یہ حد رباعی کے نمونے کی طرح قائم و ثابت حد نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ قصیدہ بالعموم لمبا اور غزل بالعموم چھوٹی ہوتی ہے۔ اسی طرح قصیدے کا انداز بیان مقابلتاً وزنی اور پر شوکت ہوتا ہے اور غزل کی زبان نسبتاً نازک و نرم و لطیف۔ چنانچہ غزل کی فضا میں قصیدے کی زبان فوراً کرخت معلوم ہوتی ہے۔ باقی رہے غزل کے موضوعات، سو اگر ان کے ساتھ قصیدے کے موضوعات کی ایک فہرست تیار کر کے رکھیے تو

دونوں کا اشتراک فوراً نمایاں ہو جاتا ہے۔ تاہم مضمون کے لحاظ سے بھی غزل اور قصیدے میں ایک وجہ تمیز ہے جس کی حیثیت اگرچہ قطعی اور اطلاق نہیں ہے، پھر بھی اسے اتنی اہمیت ضرور حاصل ہے کہ یہاں اس کا بیان کیا جائے۔ غزل کے ابیات کے لیے کوئی ایک موضوع مقرر نہیں ہوتا بلکہ بالعموم ایک بیت کا منطقی مفہوم دوسری بیت کے منطقی مفہوم سے جدا ہوتا ہے، بخلاف اس کے پورے قصیدے کا ایک مخصوص موضوع ہوتا ہے۔ (توحید، نعت، منقبت، مدح، عشق، بہار، خزاں) قصیدے کی ابیات متفرق المعنی ہونے کے باوجود بالواسطہ اسی موضوع سے وابستہ ہوتی ہیں۔ قصیدہ بحیثیت مجموعی ہمیشہ ایک منطقی مفہوم رکھتا ہے۔ غزل بطور ایک کل کے منطقی مفہوم سے بے نیاز ہوتی ہے۔ اس کی متعدد ابیات کا کسی ایک مفہوم کو ادا کرنا استثنا ہے، کلیہ نہیں۔ خود غزل گو شعرا کا عام دستور یہی بتاتا ہے کہ غزل میں منطقی تسلسل اگر ممنوع نہیں تو مقبول و مرغوب بھی نہیں ہے۔

نکتہ 'الف' کی اس تشریح کے بعد غزل کے خد و خال ایک حد تک نمایاں ہو گئے ہیں۔ یہ ظاہر ہے کہ ان توضیحات کا تعلق صرف غزل کی صورت سے ہے۔ غزل کی جامع تعریف اس وقت ممکن ہوگی جب غزل کی تاریخ سے حاصل شدہ باقی تینوں بنیادی نکات کا بھی تجزیہ ہو جائے۔ نکات 'ب' تا 'د' کا تعلق غزل کے مضمون سے ہے۔ غزل کی ہیئت کو پوری طرح سمجھنے کے لیے مضمون کا تجزیہ بھی ضروری ہے۔ تاہم نکتہ 'الف' سے جو نتائج ابھی مستنبط ہوئے، ان کی مدد سے غزل کی ہیئت کی تعریف اب ممکن ہو گئی ہے۔ غزل نام ہے ہم قافیہ اور بالعموم مختلف الموضوع ابیات کے ایک سلسلے کا جس میں تعداد ابیات دس بارہ یا کچھ کم و بیش ہوتی ہے۔ ان میں الفاظ و تراکیب کی لطافت خاص طور پر ملحوظ رہتی ہے۔

(۲) اب ہم فن غزل گوئی کے مطالعے کے سلسلے میں ان نکات کی طرف رجوع کرتے ہیں جن کا تعلق غزل کے مضمون سے ہے۔

غزل میں بہ لحاظ موضوع جو ارتقا ہوا ہے اس کے پیش نظر یہ حقیقت خود بخود ظاہر ہوتی ہے کہ غزل کی تعریف کو کسی خاص موضوع میں مقید کر دینا غلط ہے بلکہ ان نکات کو سامنے رکھیے تو یہ بھی

قرین قیاس ہے کہ آگے چل کر غزل کی ہیئت ایسے مضامین کو قبول کرنے لگے جو اس وقت غزل سے خارج ہیں ۔ یہی حقیقت خود مولانا حالی مرحوم نے واضح الفاظ میں بیان کر دی تھی ، جب انہوں نے ''مقدمۂ دیوان'' میں لکھا کہ ''ہمارے شعرا نے اس کو (یعنی غزل کو) ہر مضمون کے لیے عام کر دیا ہے اور اب اس صنف سخن کو محض مجازاً غزل کہا جاتا ہے ۔ اس ہر قسم کے خیالات جو شاعر کے دل میں وقتاً فوقتاً پیدا ہوں ، غزل میں بیان ہو سکتے ہیں ۔'' مولانا حالی کی اس رائے سے متفق ہونے کے باوجود ہمارے لیے غزل کی ماہیت کو سمجھنے کی غرض سے غزل کی موجودہ ترجیحات بلحاظ مضمون قابل غور ضرور ہیں ۔ عشق اور تقدیر ، رندی اور بے دینی کے موضوعات میں کون سی قدر مشترک ہے جو غزل کے لیے خاص کشش رکھتی ہے ؟ غزل کے عمرانی پس منظر میں ان عناصر کا محض وجود اس کشش کی تشریح نہیں کرتا ۔ آخر دوسرے نفسیاتی اور مادی مظاہر بھی تو وہیں موجود تھے ، مثلاً صفائی یا سردی یا ہاتھی ۔ غزل نے انھیں کیوں رد کر دیا ؟ یقیناً اس لیے نہیں کہ وہ اچھی شاعری کا موضوع نہیں بن سکتے تھے بلکہ صرف اس لیے کہ وہ غزل کے خاندان سے نہ تھے ۔ غزل نے اس بارے میں اپنی فطری عربی عصبیت ابھی تک نہیں چھوڑی ۔ وہ اپنے قبیلے کو پہچانتی ہے ۔ عاشقی اور قضا و قدر اور رندی اور بے دینی اور مےخواری اور خدا مستی اور دیوانگی اور درویشی سب کے درمیان ایک روایتی مناسبت ہے جو تغزل کے لیے قابل قبول ہے ۔ یہ ایک ہی قبیلے کے مختلف افراد ہیں جو سب کے سب ایک دوسرے اور غزل کی روایت سے زنجیر در زنجیر بندھے ہوئے ہیں ۔ غزل کی فضا میں اجنبیوں کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے ۔ انھیں کسی طرح یہاں رسائی ہو بھی جائے تو نہ وہ خود زندہ رہ سکتے ہیں اور نہ فضا قائم رہتی ہے ۔ لیکن اگر صفائی اور سردی اور ہاتھی کو بہار یا تصوف یا خودی کی طرح یہ موقع مل جائے کہ غزل کے خاندان سے رشتہ پیدا کر لیں اور غزل کے مسلمہ موضوعات کی زنجیر سے کہیں نہ کہیں منسلک ہو جائیں تو ان کے داخلے پر بھی کوئی پابندی نہیں رہے گی ۔

غزل کے مضامین سے غزل کا تعلق نفسیاتی مناسبت پر ہے مگر اس سے کہیں زیادہ انداز بیان کے مقتضیات پر مبنی ہے ۔

ایک تو یہ مضامین خود دل نشیں ہیں ، اس وجہ سے ان کے قبول کرنے کی فطری استعداد اکثر لوگوں میں موجود ہوتی ہے ۔ تعلیمی یا اخلاق نظریات یا جدید اشتراکیت کے قضیے یا سیاسیات کے نزاعی مسائل بھی شعر کا موضوع ہو سکتے ہیں اور ہوتے ہیں لیکن ان کے اثبات کے لیے منطقی تفصیل کی ضرورت ہوتی ہے اور غزل تفصیل کی متحمل نہیں ہوتی ۔ وہ تمام مضامین جو دو مصرعوں کی حد کے اندر حسن و خوبی سے بیان نہ ہو سکیں ، غزل کو فطرتاً نامرغوب ہیں ۔ غزل کے موضوعات اب تک کسی نہ کسی السنانی جبلت سے وابستہ رہے ہیں ، اس لیے اپنے اثبات کے لیے مفصل استدلال کے محتاج نہیں ہوتے ۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

غزل کے مضامین زبان سے نکلتے ہی دل میں اترجاتے ہیں ۔ یہ قول عشق کے موضوع پر بوجہ احسن صادق آتا ہے ۔ چنانچہ رودکی سے اقبال تک یہ ایک موضوع مختلف شکلوں میں غزل کا مضمون رہا ہے ، لیکن غزل کے دوسرے موضوعات میں بھی کم و بیش یہی تاثیر پائی جاتی ہے ۔ مثلاً تقدیر کو لیجیے یا بعض اخلاق مضامین کو ۔ ان کے متعلقہ تصورات کی نوعیت تقریباً اسی طرح دلنشین ہوتی ہے ۔ رندی اور بے دینی کے بعض پہلو دراصل آزادہ روی کی خاص شکلیں ہیں ۔ اس لحاظ سے غزل میں ان کی مقبولیت بھی محتاج دلیل نہیں ہے ۔ اس کے علاوہ شعرا کی عالم گیر روش بھی ہے کہ ضابطہ برداروں کی بجائے اہل حال کا ساتھ دیتے ہیں ۔ اس میں غزل اور عام شاعری کے درمیان کوئی فرق نہیں ہے ۔

غزل کے مضمون میں تین عناصر ایسے ہیں جو بہ‌حیثیت مجموعی اسے عام شاعری کے مضامین سے ممتاز کرتے ہیں ۔ ان میں سب سے پہلا عنصر غزل کے مضمون کی عمومیت کا ہے ۔ غزل کے مضمون کی عمومیت اپنی اصل کے لحاظ سے مضمون کے انداز بیان کی عمومیت کا ہے ۔ یہ نکتہ اس مسلمہ اصول کی تکرار نہیں ہے کہ شعر و ادب کے موضوعات عام انسانی دلچسپیوں سے ماخوذ ہوتے ہیں ۔ اس سے مراد ایک بالکل جداگانہ خاصیت ہے جو دوسرے اصناف شعر کے مقابلے میں غزل کا مابہ‌الامتیاز ہے ۔ غزل کے موضوع او

ادب کے دوسرے موضوعات میں نفسیاتی کیفیت کا نہیں ، اسلوب و اظہار کا فرق ہے ۔ تاریخ اور وقت و مقام کا تعین اور کسی معلوم شخصیت سے تعلق جو عام ادبیات میں صداقت کی سند سمجھا جاتا ہے ، غزل کو پسند نہیں آتا ۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ معلوم شخصیت بالخصوص واقعات غزل کے مضمون کی تہہ میں نہیں ہوتے یا نہیں ہو سکتے ، مطلب یہ ہے کہ غزل کا مضمون اپنے اظہار میں اس قسم کی تخصیص کو نظر انداز کرتا ہے غزل کا مضمون بارہا دور زمان و مکان کے اندر تو ہوتا ہے لیکن زمان یا مکان کے کسی خاص نقطے سے وابستہ نہیں ہوتا ۔ مثلاً اقبال کا یہ شعر :

ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا
بلبل تھا کوئی اداس بیٹھا

شعر ضرور ہے مگر غزل کا شعر یقیناً نہیں ہے ۔ اس شعر کا اشارہ ایک گزرے ہوئے خاص واقعے کی طرف ہے اس لیے یہ بداہتاً غزل کی بنیادی عمومیت سے عاری ہے ۔ تغزل کے سامنے بیک وقت دو عالم ہوتے ہیں ؛ ایک انفرادی ، دوسرا عمومی ۔ اگر کسی شعر کا انداز بیان اس کے مضمون کو عالم انفرادی سے آگے نہ لے جائے تو وہ غزل کا شعر نہیں ہو سکتا ۔ بلبل کے متعلق اقبال کے مندرجہ بالا شعر کا خطاب صرف عالم انفرادی سے ہے ۔ غزل کا میدان شخصی زندگی[1] ہے مگر زید یا عمرو یا بکر کی شخصیتیں غزل کے موضوع سے خارج ہیں ۔ گویا غزل کا مضمون مختص بہ شخصیت تو ہوتا ہے ، مختص بہ فلاں و فلاں کبھی نہیں ہوتا ۔ یہاں تک کہ میں ، تو اور وہ جیسی صیغۂ واحد کی ضمیریں بھی غزل میں بالعموم انسان کے ضمیر اجتماعی پر دلالت کرتی ہے ، نہ کہ مخصوص شخصیات پر ۔ دور حاضر کے بعض انگریزیت پسند نقادوں نے اس بارے میں عجیب و غریب ٹھوکریں کھائی ہیں کہ غزل میں جہاں ضمیر واحد متکلم کا استعمال دیکھتے ہیں ، وہیں اسے ذاتی اعتراف سمجھ کر غزل گو کے سوانح حیات مرتب کرنے بیٹھ جاتے ہیں ۔ یہ حضرات تو کچھ ایسے قابل اعتنا نہیں ہیں مگر تعجب یہ ہے کہ ضمیر متکلم کے اسی استعمال کے باعث ایک عام خیال اور مشتہر ہو گیا ہے کہ غزل کے مضامین "داخلیت"

---

۱ ۔ مراد انفرادیت ہے ، داخلیت نہیں ۔

اور درون بینی[1] " پر مبنی ہوتے ہیں اور ایسے اہل الرائے بھی جن سے احتیاط کی توقع کی جا سکتی تھی ، اسی غلط فہمی میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ تعجب اس بات پر ہے کہ جہاں تک درون بینی کا تعلق ہے ، اس بدیہی حقیقت کی طرف اہل الرائے کے اس طبقے کا ذہن منعطف نہیں ہوا کہ پورے ایک ہزار تک فارسی اور اردو کے تقریباً سب چھوٹے بڑے شعرا نسلاً بعد نسلٍ صنف غزل میں مضمون آرائی کرتے رہے ۔ شعرا کی ان بے شمار نسلوں میں لازماً ہر طبیعت اور ہر ذہنی ساخت کے انسان موجود تھے۔ دروں بین بھی اور بروں بین بھی۔ بروں بین طبیعت کے غزل گوشعرا اگر غزل نہیں لکھتے تھے تو کیا لکھتے تھے؟ اگر مراد یہ ہے کہ بروں بین انسان شاعر ہوتا ہی نہیں ہے تو پھر درون بینی کو شاعری کی خصوصیت قرار دینا درست تھا ، نہ کہ محض غزل کی ۔ لیکن یہ قیاس کہ بروں بیں انسان شاعر نہیں ہوتا شیکسپیئر اور سعدی اور دوسرے بروں بین اکابر شعرا کے ہوتے ہوئے قطعاً خلاف واقعات ہے ۔ باقی رہا غزل

۱۔ "داخلیت" اور "درون بینی" جدید نفسیات کی دو مختلف المفہوم اصطلاحیں ہیں ۔ درون بینی شخصیت کا ایک فطری انداز ہے اور داخلیت قوت تمیز کے حدود کا ایک بیان ۔ مثلاً ایک دروں بین انسان کے نقطۂ نظر میں "خارجیت" کا توازن ہو سکتا ہے اور بروں بین انسان کا فیصلہ اس کی اپنی "داخلیت" میں محصور ۔ درون بینی میں نفس ہر توجہ کا مرکز اور ہر عمل کا مصدر ہے ، بروں بین انسان میں دلچسپیوں کا رخ غیر نفسی یا معروض کی طرف ہوتا ہے ، یہاں تک کہ بروں بین انسان کا نفس بھی معروض کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے ۔ دروں بین کی دنیا بنیادی طور پر اس کے انا کی دنیا ہے ۔ بروں بین کا میلان واضح طور پر غیر انا کی طرف ہوتا ہے ۔ درون بینی اور برون بینی سے قطع نظر "داخلیت" سے مراد وہ کیفیت ہے جس کے ماتحت شاعر اپنے ذاتی تجربے سے باہر نہیں آ سکتا ، نہ اپنی ذات کا معائنہ ایک بیرونی شاہد کی حیثیت سے کر سکتا ہے ۔ " خارجیت " سے مراد وہ نقطۂ نظر ہے جس کے مطابق شاعر اپنے نفس سے بلند ہو کر خود اپنی ذات کو بھی دوسرے مشہودات کی طرح دیکھ سکتا ہے اور اس طرح اپنی ذات کو کائنات میں ایک متوازی مقام دیتا ہے ۔

کی داخلیت کا معاملہ ، سو خارجیت کا نقطۂ نظر غزل میں اس کثرت سے ملتا ہے کہ غزل کو مطلقاً داخلی واردات کا پابند بنانا صراحتاً ناممکن ہو جاتا ہے ۔ مثال کے طور پر اشعار ذیل دیکھیے ۔ ان میں ہر غزل گو اپنے آپ سے اس طرح باہر کھڑا اپنے آپ کو دیکھ رہا ہے کہ چاہے تو اپنی روح کو ہاتھ لگا لے ۔ خارجیت کا منتہاے کمال یہ ہے کہ انسان خود اپنے نفس کو ایک بے تعلق تماشائی کی حیثیت سے دیکھنے لگے :

دل و جانم بتو مشغول و نظر در چپ و راست
تا ندانند حریفاں کہ تو منظور منی

(سعدی)

می گریم و از گریہ چو طفلم خبرے نیست
در دل ہوسے ہست و ندانم کہ کدام است

(نظیری)

زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست
شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

(بیدل)

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا غم
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

(غالب)

ادائے مطلب دل ہم سے سیکھ جائے کوئی
انھیں سنا ہی دیا حال داستاں کی طرح

(داغ)

اب ہمیں غزل کے مضمون کے ان دو مثبت پہلوؤں پر غور کرنا ہے کہ جو عمومیت بیان کے ساتھ اکثر شامل ہوتے ہیں ۔ غزل کے مضمون کا دوسرا امتیازی عنصر بھی عمومیت کی طرح مضمون کے انداز بیان ہی کی ایک کیفیت ہے ۔ یہ دوسری کیفیت ایک قسم کی ذہنی چبھن بن کر ظاہر ہوتی ہے ۔ اس لحاظ سے غزل کی بیت گویا شعر میں نثر کے ''مقولے'' کا جواب ہے ۔ غزل کا مضمون ضخیم نہیں ہوتا مگر نوک دار ضرور ہوتا ہے ۔ غزل میں جو بات کہی جاتی ہے وہ ہلکا سا انشراح ، لطیف سا استعجاب پیدا کیے

بغیر نہیں رہتی ۔ مثلاً غالب کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے :

بادہ بہ وام خوردہ و زر بہ قمار باختہ
وہ کہ بہ ہر چہ نا سزاست ہم بہ سزا نہ کردہ ایم!

یا اقبال کا یہ مطلع :

نہ تخت و تاج میں نے لشکر و سپاہ میں ہے
جو بات مرد قلندر کی بارگاہ میں ہے

غزل کے مضمون کی اس نکتہ آفرینی یا بذلہ سنجی نے غزل میں بعض معنوی صنعتوں مثلاً طباق و تضاد اور بالخصوص مبالغے کو بڑا اہم مقام دیا ۔ غزل میں لطیف معنی کی تعبیر خط مستقیم کی بجائے ایک چڑھتی ہوئی قوس سے ہوتی ہے جس کے نقطۂ عروج پر پہنچتے ہی ایک قسم کا ذہنی دھاکہ ضرور محسوس ہوتا ہے ۔ اس کے برعکس جہاں بیان محض بیان ہے ، کسی داخلی یا خارجی حقیقت کا بغیر اس کے کہ اس میں کوئی نکتہ پیدا ہو ، وہاں تغزل کے لیے کوئی گنجائش نہیں رہتی ۔ میر حسن کا یہ شعر مثال کے طور پر لیجیے جس میں بدر منیر کے دل کی حالت بے نظیر کی جدائی میں یوں ظاہر کی گئی ہے :

ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب
لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب

اس ذہنی کیفیت کے بیان میں ، گو یہ عالم عشق کے ایک عام واقعے کا اظہار ہے ، تغزل کی نکتہ سنجی نظر نہیں آتی ، لیکن اس کے ساتھ ہی چونکہ یہ شعر غزل کی اس عمومیت سے بھی عاری ہے جس کی شرح اوپر ہو چکی ہے ، اس لیے ممکن ہے یہ خیال ہو کہ محض عمومیت کے نہ ہونے کی وجہ سے یہ شعر غزل کے لیے ناسازگار معلوم ہوتا ہے ۔ اب اسماعیل میرٹھی کے اس شعر پر نظر ڈالیے :

کوّے ہیں سب دیکھے بھالے
چونچ بھی کالی ، پر بھی کالے

یہاں صیغۂ جمع کے استعمال سے شعر کے مضمون میں ایک قسم کی عمومیت واضح ہے لیکن کوئی شخص اسے غزل کا شعر قرار نہیں دے سکتا اس لیے کہ یہ شعر تغزل کی نکتہ سنجی سے یکسر خالی ہے ۔ اس کے مقابلے میں حافظ

کا یہ شعر دیکھیے :

شہپر و زاغ و زغن زیباے صید و قید نیست
کایں کرامت بہرۂ شہباز و شاہیں کردہ اند

اس شعر میں نہ عشق کا بیان ہے نہ مے گساری کا ، پھر بھی یہ واضح طور پر غزل کا شعر ہے ۔ پہلے مصرع میں زاغ و زغن کے متعلق شاعر کا قول جو ایک واقعے کا ظہار ہے ، ہمارے ذہن میں ہلکا سا تجسس پیدا کرتا ہے ۔ مصرع ثانی میں نکتہ سنجی کی قوس اپنی معراج پر پہنچ جاتی ہے ۔ یہ وہ مقام ہے جہاں شعر پر تغزل کی مہر لگ گئی ہے ۔ اس طرح غالب نے اردو دیوان کے ایک مشہور شعر میں اسماعیل میرٹھی کے کوے کی طرح قمری اور بلبل کی ظاہری شناخت بیان کی ہے :

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ

لیکن یہ شعر پرندوں کی شباہت کے اس بیان پر ختم نہیں ہوگیا ۔ غزل کا کوئی شعر اس قسم کے مضمون پرختم نہیں ہوتا ، نہ ہو سکتا ہے ۔ غالب نے ان دو پرندوں کی شباہت کا ذکر کر کے اس ذکر سے ایک بات پیدا کی ہے جو مصرع ثانی میں بیان ہوئی ہے :

اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے ؟

غزل کے مضمون میں نکتہ سنجی کی اس کیفیت کا ظہور کئی شکلوں میں ہوتا ہے ۔ ان میں سب سے زیادہ اہمیت فطرت انسانی کے مختلف پہلوؤں کے انکشاف کو حاصل ہے ۔ مثلاً نظیری کا شعر ہے :

شرم می آید ز قاصد طفل محجوب مرا
بر سر راہش بینداز ید مکتوب مرا

یا وحشی یزدی کہتا ہے :

مگر آثار مرگ از من ہویدا شد کہ می بینم
عزیزاں را نہانی آستیں بر چشم تر امشب

بعض دفعہ محض شوخی طبع سے کوئی لطیفہ پیدا ہو جاتا ہے ، جیسے اس قسم کے اشعار میں :

میں نے کہا کہ دعویٔ الفت مگر غلط
کہنے لگے کہ ہاں غلط اور کس قدر غلط

اس کے علاوہ غزل گو شعرا کو حیات انسانی پر تبصرہ بھی بہت مرغوب ہے ۔ یہ تبصرہ کبھی مفرد مشاہدات اور واردات کے بیان کی شکل میں آتا ہے اور کبھی منطقیانہ تاویل و تشریح کی صورت اختیار کرتا ہے ۔ پہلی صورت میں کسی واقعے کا بیان محض اس لیے ہوتا ہے کہ اس کا اشارہ کسی لطیف نتیجے تک ہماری رہنمائی کر دے ، جیسے غالب کے اس شعر میں :

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

دوسری صورت میں نتائج بطور نتائج کے پیش کیے جاتے ہیں جیسے ذوق کے اس شعر میں :

لائی حیات آئے ، قضا لے چلی ، چلے
اپنی خوشی سے آئے نہ اپنی خوشی چلے

غزل کے بے شمار اخلاق موضوعات میں بھی یہی نکتہ آفرینی ملتی ہے ۔ اخلاق مضمون کا حسن بیان کبھی رعایت لفظی پر مبنی ہوتا ہے جیسے سعدی کے اس شعر میں :

اے قطرۂ منی سر بے چارگی بنه
کابلیس را غرور منی خاکسار کرد

اور کبھی لطیف استدلال پر ، جیسے درد کے اس شعر میں :

گر کہتے ہو کہ ہے وہی ہادی وہی مضل
تو راہ پر ہیں سب کوئی گم راہ ہی نہیں

کبھی اخلاق مضمون کی برجستگی اور بے تکلفی بھی شعر میں تاثیر پیدا کر دیتی ہے :

ہاں بھلا کر تیرا بھلا ہوگا
اور درویش کی صدا کیا ہے

اس طرح کا طنز متغزلانہ نکتہ سنجی کا ایک بڑا سرچشمہ ہے ۔ طنز کے بنیادی تیکھے پن کے لیے دو مصرعوں کی حد خاص طور پر موزوں ہے ۔ ناصح اور واعظ سے غزل گو شعرا کو جو شغف ہے ، اس میں انہیں غزل کی ہیئت کے طنزیہ امکانات کی طرف سے بھی کچھ نہ کچھ اشارہ ضرور ہوتا ہے ۔ خواجہ حافظ اپنی شیرینی مزاج اور حلاوت بیان کے باوجود چبھتی ہوئی طنز کے

بادشاہ ہیں :

این تقوی ام بس است که چون واعظان شہر
نـاز و کـرشمه بر سر منبر نمی کنم !

غزل کے مضمون میں نکتہ سنجی کی ایک اور مقبول شکل ڈرامائی کیفیت ہے ۔ چنانچہ تغیر موضوع میں ڈرامائی ممکنات کی موجودگی نے بھی غزل کو اس طرف توجہ دینے کا موقع دیا ۔ کسی مختصر سے سلسلۂ واقعات میں ناگہانی طور پر کسی بنیادی تغیر کے رونما ہونے سے یا اس کے محض امکان سے غزل کے ڈرامائی نکتے کی تعمیر ہوتی ہے ۔ مثلاً اساتذہ کے ان مشہور شعروں کو دیکھیے :

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک
اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

میر تقی فرماتے ہیں :

جہاں پر اب مزاریں ہو گئی ہیں
وہاں پہلے بہاریں ہو گئی ہیں

نظام کا شعر ہے :

من آن مرغم که باشد آشیانم سایۂ برگے
تواند جنبش بادے مرا بے خانماں کردن

تقدیر ہی کے موضوع پر اقبال نے ایک نسبت معکوس سے یہ نکتہ پیدا کیا ہے :

کافر ہے تو ہے تابع تقدیر مسلماں
مومن ہے تو وہ آپ ہے تقدیر الٰہی

کہیں یہ ڈرامائی نکتہ سنجی تقدیر کے موضوع کے علاوہ زندگی کے عام واقعات کے بیان میں بھی نظر آتی ہے اور غالب نے اس سے بہ کثرت کام لیا ہے ۔ مثلاً یہ چار شعر دیکھیے :

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

نشستہ ام بگدائی بہ شاہراہ و ہنوز
ہزار دزد بہ ہر گوشہ در کمیں دارم

گر رفتہ ام ز کوے تو آساں نہ رفتہ ام
این قصہ از زبان عزیزاں شنیدہ باد

اس چوتھے شعر میں پہلے شعر کی طرح اصل ڈراما شاعر کے لفظوں کے اندر نہیں بلکہ ان کے باہر قاری کے ذہن میں متشکل ہوتا ہے۔

غزل کے مضموں کی تیسری خاصیت وہ ہے جسے ہم نے استعارتاً غزل کے قبیلے سے وابستگی کا نام دیا تھا۔ یہیں غزل کی تاریخ سے حاصل کیے ہوئے نکات چہارگانہ میں سے آخری دو پر غور کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس نکتے سے کہ غزل کے موضوعات میں ارتقاے معاشرت کے ساتھ تغیر اور اضافہ ہوا، یہ صاف ظاہر ہے کہ غزل مقتضیات عصر کو خاطر میں لاتی ہے اور ان سے متاثر ہوتی ہے۔ اگر یوں نہ ہوتا تو رودکی اور رومیؒ، غالب اور اقبال کی غزل میں وہ اختلاف موضوع نظر نہ آتا جو فی‌الواقعہ موجود ہے۔ غزل تمام دیگر اصناف ادب کی طرح زمانے کے رجحانات کے متوازی چلتی ہے، مگر اس کی ترغیبات وقتی نہیں، عصری ہوتی ہیں۔ یہ بالکل قدرتی بات ہے۔ دو خود مکتفی مصرعوں کا پیمانہ اس قسم کی تفصیل کا متحمل نہیں ہو سکتا جو کسی روزنامچے یا داستان میں مل جاتی ہے۔ تیرھویں صدی عیسوی کی فارسی اور اٹھارویں صدی کی اردو غزل میں ایک عالمگیر ویرانی کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے مگر افراد کی بربادی کا ذکر صراحتاً نہیں ملتا۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل واقعات کا روزنامچہ تو نہیں مگر ثقافتی قدروں کی تاریخ ضرور ہے۔ امروز فردا کا ماجرا غزل میں اس حد تک بیان ہوتا ہے جس حد تک وہ روح عصر کی ترجمانی کرے۔ یہاں وقت کی رفتار صبح و شام کے تغیر سے نہیں، قرنوں اور صدیوں کے انقلاب سے ناپی جاتی ہے۔ نویں صدی عیسوی میں غزل کا موضوع صرف عشق تھا، بعد میں جو اضافے ہوئے ان کی رفتار یہ تھی: بارھویں صدی میں تصوف، سولھویں میں فلسفہ و نفسیات، بیسوی میں سیاسی و عمرانی تصورات۔

تغیر کی یہ رفتار اس قدر سست کیوں ہے؟ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ غزل نئے موضوعات سے گھبراتی ہے لیکن دراصل اس قدامت پسندی کی تہہ میں

اظہار و ابلاغ کی کچھ بنیادی مشکلات ہیں جنھیں غزل نظر انداز نہیں کر سکتی ۔ واقعہ یوں ہے کہ غزل جدت موضوع سے بیزار نہیں ہے لیکن بیان کی ایک پرانی روایت سے وابستہ ضرور ہے ۔ اس وابستگی کے بغیر غزل کہاں گویائی سے محروم ہو جاتی ہے ۔ دو مصرعوں کی حد کے اندر بہت کچھ کہہ جانا خاص قسم کی زبان استعمال کیے بغیر ممکن نہیں ہے ۔ غزل میں جو لفظ استعمال ہوتا ہے وہ محض لفظ ، یعنی کسی شے یا تصور کی علامت ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ کسی داستان یا پس داستان یا پس منظر کا ٹکڑا ہوتا ہے ۔ غزل کی زبان انہی ٹکڑوں کے جوڑنے سے بنتی ہے اور اسی طرح اس جہان معنی کی تعمیر ہوتی ہے جسے ہم غزل کی بیت کی حیثیت سے پہچانتے ہیں ۔ مثلاً غزل گو شاعر جب یہ کہتا ہے کہ :

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خون جگر ہونے تک

تو عاشقی کا صرف وہ مفہوم مراد نہیں ہے جو لغت کی کتابوں میں لکھا ہے ۔ اس لفظ کا اشارہ کچھ شعری اور معاشرتی روایتوں ، کچھ پرانی کہانیوں ، کچھ جذباتی کیفیتوں اور کچھ اخلاقی قدروں کی طرف بھی جاتا ہے جو ''فرہنگ آصفیہ'' میں مذکور نہ ہونے کے باوجود داخل مفہوم ہیں ۔ اس شعر کے بعض دوسرے الفاظ (تمنا ، بے تاب ، دل ، خون جگر) اپنے لغوی معنوں سے آگے بھی کچھ معنویت رکھتے ہیں ۔ جب تک غزل کے لفظوں میں یہ معنویت نہ ہو اس کا مضمون اور بیان دونوں تشنہ رہ جاتے ہیں ۔ وہ موضوعات جو غزل سے باہر ہیں انھیں غزل میں ابھی تک اس لیے جگہ نہیں ملی کہ وہ غزل کے روایتی انداز بیان سے مناسبت نہیں رکھتے ۔ یہ عدم مناسبت نفسیاتی نہیں محض فنی ہے اور امتداد زمانہ کے ساتھ اس کا رفع ہو جانا عین ممکن ہے ۔

غزل کی یہ مخصوص معنویت لفظوں کی جداگانہ ہستی تک محدود نہیں ہے ۔ الفاظ و تراکیب کے باہمی روابط ایک طویل شجرۂ نسب کی مدد سے غزل کے مفہوم کو منور و ہم مرکز دائروں تک وسیع کرتے چلے جاتے ہیں ۔ غزل کے موضوعات کے بیان کے لیے تلمیحات و اصطلاحات اور رموز و اشارات کا سلسلہ اس طرح قلابہ بہ قلابہ ملا ہوا ہے کہ ایک ہلکی سی

ٹھوکر بہ‌یک وقت دیر و حرم ، میکدہ و مسجد ، مدرسہ و خانقاہ میں گونج پیدا کر دیتی ہے ۔ اس انتظام کے ماتحت غزل کی بیت کے دو مصرعے اپنی ظاہری جسامت کے مقابلے میں کہیں زیادہ وسعت اور بلندی حاصل کرتے ہیں ۔ مثلاً خواجہ عالم مے کشی کو اکثر دوسرے عوالم سے ربط دیتے ہیں ، جیسے شراب نوشی اور عاشقی کو :

ما در پیالہ عکس رخ یار دیدہ ام

یا شراب نوشی اور جہاں بینی و جہاں کشائی کو :

آئینہ سکندر جام جم است بنگر

اسی طرح طغرائے مشہدی نے ذیل کے شعر میں شراب ، موسیقی اور مسرت کو ایک کر دیا ہے اور اس آمیزش کی سند ایک دلآویز معاشرتی رسم سے لی ہے :

عروساں را بہ سوے حجلہ نتواں برد بے سازے
بہ آواز دف و نے دختر رز را بہ مینا کن!

شراب ، سرور، موسیقی ، عروسی ، ان میں ظاہراً ایک مناسبت سی معلوم ہوتی ہے لیکن غزل بارہا اس سہارے کے بغیر بھی کارفرما ہوتی ہے ۔ چنانچہ مرزا غالب نے پھانسی کے تختے اور پایۂ منبر کو نہایت برجستگی سے اس بیت‌الغزل میں یک جا کر دیا ہے :

آں راز کہ در سینہ نہانست نہ وعظ است
بر دار تواں گفت بہ منبر نتواں گفت

راز نہاں کا اشارہ اس شعر کے مضمون کو عاشقی کی دنیا سے منسوب کرتا ہے لیکن دار کی تلمیح منصور حلاج کے قصے کی طرف جاتی ہے ، اس لیے یہ راز نہاں عاشقی کی دنیا سے نکل کر الٰہیات یا کسی ایسے ہی بلند تر عالم میں پہنچ جاتی ہے ۔ وعظ اور منبر کے ذکر سے مسجد کی پر سکوں فضا ہی سامنے نہیں آتی ، واعظ کی عافیت کوشی و سخن طرازی کا پردہ بھی چاک ہو جاتا ہے ۔ اس طرح غالب کے اردو دیوان کا یہ شعر لیجیے :

دل پھر طواف کوے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

حرم اور بت خانہ ، حسن فروشی کا بازار اور وعظ و نصیحت کا ادارہ ،

طواف کعبہ کا احترام اور بت شکنی کی فرضیت ، ان سب عناصر کو غالب نے اس شعر میں سمویا ہے ۔

غزل کے لیے زنجیر در زنجیر انداز بلاغت اس لیے ممکن ہے کہ اس کے الفاظ کسی نحوی جملے یا منطقی قضیے کے مفہوم سے ماورا ایک اور معنویت رکھتے ہیں جن کے متعلق شاعر اور قاری میں پہلے سے سمجھوتا موجود ہوتا ہے ۔ مومن کہتا ہے :

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اس مشہور شعر کے پہلے لفظ 'تم' کے نحوی اطلاقات نامحدود ہیں لیکن پڑھنے والا فی‌الفور اس سے ایک شخص خاص مراد لیتا ہے ۔ منطقی طور پر دیکھیے تو اس 'تم' سے مراد شاعر کا جانی دشمن کوئی خوفناک بھوت ، دلوں میں وسوسے پیدا کرنے والا خناس بھی ہو سکتا ہے ۔ لیکن کون ہے جو اس قسم کی منطق نوازی کو مضحکہ خیز قرار نہیں دے گا ۔ اس ایک ضمیر حاضر کی تعریف ہمارے ذہن میں بے تکلف یوں آتی ہے : وہ مرد یا عورت ہے جس سے شاعر کو (یا شاعر کے پردے میں کسی دوسرے شخص کو) محبت ہے لیکن جس کی ملاقات محبت کرنے والوں کو بہ آسانی میسر نہیں ہوتی ۔ یہ کیفیت تو محض ایک ضمیر حاضر کے استعمال کی ہے ۔ غزل کے دوسرے الفاظ بھی بالعموم ایک اصطلاحی معنی رکھتے ہیں لیکن خوبی یہ ہے کہ مصطلحات غزل کی کثرت تعداد کے باوجود ان سے غزل کے عام قاری کی واقفیت بالکل بے تکلف اور عالم گیر ہے ۔ غزل نے کثیر التعداد مصطلحات جن مختلف دنیاؤں کے لیے ہیں ان کا شمار کرنے کی کوشش کیجیے تو غزل کی وسعت بیان اور تنوع مضمون کا کچھ اندازہ ہوتا ہے ۔ ستارے اور قدیم اساطیر ، انسان اور پرندے اور حشرات ، شہر اور دیہات ، تاریخ و فلسفہ ، عشق اور مذہب ، سیاست و معاشرت ، رندی و مے خواری ، بادشاہی و گدا گری ، معصیت و معصومیت ، کون سا رنگ ہے جو اس عظیم الشان قوس پر کہیں نہ کہیں چمکتا ہوا نظر نہیں آتا ہے ۔ ان اصطلاحات کی فہرست تیار کرنا اہل لغت کا کام ہے ۔ نقادوں میں مولانا حالی نے ایک قسم کی ایک مختصر سی فہرست بہ طور نمونہ مرتب کی تھی اور اگرچہ انھوں نے یہ ترتیب بغرض اعتراض پیش کی تھی لیکن

واقعہ یہ ہے کہ قارئین اسے دیکھ کر غزل کی اصطلاحات و علامات کی وسعت پر متحیر ہوتے ہیں -

یہاں غزل کے مضمون کا تجزیہ ختم ہوتا ہے - غزل کی ہیئت کی تعریف ہم پہلے کر چکے ہیں ، اب اس تعریف کے ساتھ غزل کے مضمون کی تعریف بھی شامل ہو جانی چاہیے - ''غزل کے موضوع کی کوئی قید نہیں ہے لیکن غزل کے مضمون میں تین کیفیتیں ضرور پائی جاتی ہیں - ان تینوں کیفیتوں کے نام ہیں : عمومیت ، نکتہ سنجی اور غزل کے معروف بیانیہ سانچوں میں ڈھلنے کی صلاحیت -''[1]

عمومیت اور نکتہ سنجی کے متعلق پروفیسر صاحب موصوف نے جو کچھ لکھا ہے اس سلسلے میں یہ بات بھی ملحوظ خاطر رکھنی چاہیے کہ ہر چند یہ درست ہے کہ ''تغزل کے سامنے بہ یک وقت دو عالم ہوتے ہیں ؛ ایک انفرادی اور دوسرا عمومی - اگر کسی شعر کا انداز بیان اس کے مضمون کو عالم انفرادی سے آگے نہ لے جائے تو وہ غزل کا شعر نہیں ہو سکتا -'' لیکن جیسا کہ کالنگ وڈ[2] نے تصریح کی ہے ، شعر میں جذبے کا اظہار ہوتا ہے ، جذبے کا بیان نہیں ہوتا[3] اور یہ اظہار بدون استثنا خالصتاً شخصی ، انفرادی

---

۱ - اردو غزل ، رسالہ ''اردو'' جنوری ۱۹۵۲ء (کراچی) جلد ۲۱ نمبر ۱-

2. *The Principles of Art*; R. G. Collingwood; Oxford; At the Clarendon Press.

۳ - کالنگ وڈ نے اس سلسلے میں جو داد سخن طرازی دی ہے اس سے تعرض نہ کرنا خود اپنے آپ پر ظلم کرنا ہے - کالنگ وڈ یہ کہتا ہے کہ جذبے کی کیفیت ایک تو ہمارے اعضائے جسمانی تک منتقل ہوتی ہے اور دوسرے ان سننے والوں تک منتقل ہوتی ہے جو شاعر کے مخاطب ہیں - وہ فرضی ہوں یا واقعی اس سے بحث نہیں - شاعر اپنا مخاطب خود بھی ہو سکتا ہے - جب ہم کسی جذبے کی کیفیت سے متاثر ہوتے ہیں تو دو صورتیں پیدا ہوتی ہیں ؛ ایک تو یہ کہ ہمارے اعضائے جسمانی اس جذبے سے متکیف ہوتے ہیں - مثلاً ہمیں غصہ آتا ہے ، نتیجۃً بھنویں تن جاتی ہیں ، ماتھے پر شکنیں پڑ جاتی ہیں ،

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۹۵ پر)

اور ذاتی ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر شاعر جذبے کی کسی عمومی صورت کی ترجمانی

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۹۴)

خون کی گردش تیز ہو جاتی ہے۔ جس نے غصہ دلایا ہے اسے سزا دینے کو جی چاہتا ہے۔ اگر جذبے کی اس کیفیت سے متاثر ہو کر ہم غصہ دلانے والے کے تھپڑ مار دیں تو جذبہ ایک شخص تک منتقل تو ضرور ہوگا لیکن ظاہر ہے کہ تھپڑ مارنے والا شعر نہیں کہہ رہا ہوگا۔ اس کے لیے جذبے کی کیفیت کا ایک اور قسم کا انتقال ضروری ہے۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ شاعر کسی پیچدار، مبہم اور پر اسرار جذبات کی ایک لہر سے متاثر ہوتا ہے اور یہ تاثر اس کے اعضائے جسمانی تک منتقل نہیں ہو پاتا، صرف ذہن میں رہتا ہے۔ اب اس کے سامنے دو نہایت شدید قسم کی الجھنیں نمودار ہوتی ہیں؛ ایک تو یہ کہ مجھے ہوا کیا ہے؟ مجھ پر کیا بیت رہی ہے؟ جس جذبے سے یا جذبات کے جس مجموعے سے میں متاثر ہوں، اس کی نوعیت اور کیفیت کیا ہے؟ اچھے شاعر اور فنکار کے جذبات عامیانہ نہیں ہوتے کہ جھٹ سے انہیں پہچان کر ان پر لیبل لگا دے۔ وہ پہروں بلکہ بعض اوقات مہینوں اس الجھن میں سرگرداں رہتا ہے کہ میں جس جذبے سے متکیف ہوا تھا اس کی نوعیت کیا تھی۔ جب وہ کچھ بہ فیض الٰہی اور کچھ بہ مشقت شدید یہ بات دریافت کر چکتا ہے کہ مجھے ہوا کیا ہے اور میں کس جذبے سے متاثر ہوں؟ تو اب دوسری الجھن سامنے آتی ہے؛ وہ یہ کہ جو کچھ مجھ پر بیتی ہے اس کا ایک میکانیکی ریکارڈ تیار کیا جائے، یعنی ذہناً جو واردات پیدا ہوئی تھیں ان کو خارجاً متشکل کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ واردات کا رشتہ ازل وابد سے بندھا ہے اور الفاظ انسان کے ساختہ و پرداختہ اور واردات کے اظہار کے سلسلے میں ناقص ہیں۔ اب الجھن میں تیسرا اضافہ ہوتا ہے کہ اظہار کے لیے جو ابلاغ کی سرحدوں کو چھو لے لفظوں کا کون سا مجموعہ استعمال کیا جائے جو جذبے کی کیفیت کو جہاں تک ممکن ہو، سخن طراز کی واردات کی تصویر بنا کر دوسروں تک منتقل کردے۔ یہ انتقال تھپڑ مارنے والا انتقال نہیں، اس انتقال کو اصطلاح میں ابلاغ کہتے ہیں، یعنی اظہار کی وہ صورت جو قاری تک پہنچتی ہے۔ اب

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۹۶ پر)

نہیں کرتا ، نہ اس کی کسی بسیط یا مفرد صورت کا تجزیہ کرتا ہے ۔ جو

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۹۵)
واضح ہو گیا کہ جذبے کے اس انتقال میں جذبے کی جسمانی صورت جو تھپڑ مارنے پر منتج ہو سکتی تھی ، زمین دوز ہوئی اور جذبہ جوں کا توں رہا ۔ فرق اتنا پڑا کہ شاعر جذبے سے ذرا ہٹ کر نسبتاً پر سکون عالم میں اپنی کیفیت کا تجزیہ کرنے کے قابل ہوگیا ۔ اسی بات کو ورڈس ورتھ نے یوں کہا ہے کہ شعر جذبات کا وہ سلسلہ ہے جو عالم سکون ذہنی میں مستحضر کیا جائے اور پھر قاری تک منتقل کیا جائے ۔ میں نے ترجمہ نہیں کیا بلکہ "Emotion recollected in Tranquility" کی تفسیر کی ہے ۔ اب واضح رہے کہ جذبہ پیچ دار، واردات پر اسرار، الفاظ ناقص ۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں قاری اور شاعر کے درمیان ایک فصل یا بعد قائم ہوتا ہوگا جسے اچھے سے اچھا میکانیکی ریکارڈ پاٹ نہیں سکتا ۔ اس خندق کو یا کھائی کو قاری کا ذوق سلیم پاٹتا ہے اور یہ ذوق سلیم بھی اپنی استعداد کے مطابق کام کرتا ہے ۔ اس لیے شعر قاری تک پہنچتے پہنچتے اپنے اوپر تہ در تہ نقاب چڑھا لیتا ہے ۔ ایک بعد وہ ہے جو شاعر کو ابلاغ مفہوم میں محسوس ہوا ، ایک بعد وہ ہے جو سننے والے کو شاعر کا مفہوم سمجھنے میں مانع ہوا ۔ ان مخالفتوں کے باوجود مطلب کی پرچھائیں الفاظ مناسب اور ان کی مختلف سطحوں اور مختلف تلازموں کے ذریعے قاری تک پہنچ جاتی ہے اور یوں عمل تخلیق مکمل ہوتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ یہ بات ادبیات میں بے معنی ہے کہ شاعر کا مطلب کیا تھا ۔ شاعر کا مطلب وہ ہے جو سننے والے کی سمجھ میں آتا ہے ۔ اس کی استعداد ، اس کا ذوق سلیم ، اس کا مطالعہ ، اس کی بصیرت ، اس کی ژرف نگاہی اسے شاعر تک پہنچنے میں مدد دیتے ہیں ۔ واضح رہے کہ شاعر پر جو جذبہ طاری ہوا تھا ، شعر کہنے پر اس کی شدت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ، کیوں کہ جذبے کا ابلاغ جذبے کی کیفیت کو قطعاً متاثر نہیں کرتا ۔ البتہ جب جذبہ زمین دوز ہو جائے تو اور بات ہے ۔ اظہار و ابلاغ کی صورت میں شاعر اس جذبے سے جو اس پر طاری ہوا تھا ، برابر متکیف رہتا ہے ۔ درد جدائی کا بیان کرنے سے

(باقی حاشیہ صفحہ ۲۹۷ پر)

جذبات اس پہ طاری ہوتے ہیں وہ عام آدمیوں کی نسبت زیادہ پیچ دار اور دقیق ہوتے ہیں اور اس کا رد عمل بھی اسی نسبت سے ذاتی اور شخصی ہوتا ہے۔ نکتہ سنج غزل سرا جذبے پر اس کے نام کا لیبل نہیں لگاتا۔ وہ جذبے کا اپنی تمام دلالتوں سمیت ابلاغ و اظہار کرتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ مجھے عشق ہوا ہے، وہ اس کیفیت خاص کا بیان کرتا ہے جس پر اسے عشق کا گمان ہوتا ہے۔ یہ کیفیت خاص شاعر کی ذہنی استعداد، اس کے شعور و وقوف، اس کے ماحول اور اس کی ذات کے کوائف کے مطابق پیدا ہوتی ہے۔ جذبے سے پیدا شدہ خالص انفرادی کیفیت کے ابلاغ و اظہار کا نام شعر ہے۔ عمومیت سے فقط یہ مراد ہے کہ جس جذبے کا اظہار کیا گیا ہے، اسے اس طرح فنی صورت بخشی گئی ہے کہ پڑھنے والوں کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ بھی اس جذبے کے کسی نہ کسی پہلو کو

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۹۶)

حرمان فرقت کم نہیں ہو جاتا اور غم روزگار کے اظہار سے گردش افلاک کی رفتار میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ یہ شاعر کی مخصوص پرابلم ہے، اس کا مخصوص مسئلہ پیچیدہ ہے۔ یہ اس کی ذاتی کیفیت ہے اور اس سے کسی فنکار کو یا خلاق کو مفر نہیں۔ جو لوگ اس نکتے سے آگاہ ہیں وہ کراہ کر کہتے ہیں:

غزلے زدم کہ شاید زنوا قرارم آید
تپ شعلہ کم نگردد ز گسستن شرارہ

راقم السطور نے اقبال کا منہ چڑایا ہے:

میں کبھی غزل نہ کہتا مجھے کیا خبر تھی ہمدم
کہ بیان غم سے ہوگا غم آرزو دوچنداں

اب یہ بات کہنے کی ضرورت نہیں رہی کہ شاعر کا یہ اظہار اور یہ کوشش انتقال معانی، یہ سعی ابلاغ مفہوم کتنی جاں گزا اور جان گسل ہوتی ہے۔ دنیا کو شاعر کے اظہار غم سے سکون ملتا ہے اور اس کی یہ کیفیت ہوتی ہے:

دنیا کے لیے بنی وہ ٹھنڈک
سینے میں جو آگ مشتعل تھی

پہچانتے ضرور ہیں - جس نسبت سے پڑھنے والے زمان و مکان سے ماورا ہو کر جذبے کی کیفیت کو پہچانیں گے اور جانیں گے ، اسی نسبت سے شعر میں عمومیت پیدا ہوگی - یوں کہنا چاہیے کہ شاعر عمومیت پیدا کرنے کے لیے اپنے جذبات کی اوسط نہیں نکالتا کہ ہر پڑھنے والا جذبے کے اظہار میں کوئی چیز جانی پہچانی پائے - وہ تو جذبے کی تمام پیچیدگیوں کا ، دلالتوں کا ، لوازم کا ، اپنی طبیعت کے رجحان کے مطابق اظہار کرتا ہے اور یہ اظہار جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ، بالکل شخصی اور انفرادی اور دوسروں کے اظہار سے کسی نہ کسی حد تک ضرور مختلف ہوتا ہے - یہی اختلاف اسلوب کا اختلاف بنتا ہے اور یہی نکتہ سنجی بھی کہلاتا ہے -

نکتہ سنجی کے متعلق پروفیسر صاحب موصوف نے نکتہ طرازی کا حق ادا کر دیا ہے - اس سلسلے میں راقم السطور کا خیال یہ ہے کہ غزل کی نکتہ سنجی نقطۂ نظر کے اختلاف سے پیدا ہوتی ہے - ظاہر ہے کہ ہر بڑا فن کار جب حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے تو شاہراہ عام سے ہٹ کے کرتا ہے - اس کی نظر حقایق کے ان پہلوؤں پر بھی پڑتی ہے جو عام لوگوں کی نظر سے مخفی رہتے ہیں - حقیقت ایک تراشیدہ ہیرے کی طرح ہے جس کا ہر پہلو چھوٹ دیتا ہے - نکتہ سنج غزل سرا اپنی افتاد طبیعت اور اپنے رجحان کے مطابق کسی خاص پہلو سے حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے - بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ وہ حقیقت کی کلیت کی توضیح کے لیے اسے دو تین مختلف پہلوؤں سے دیکھتا ہے جو بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں - غزل سرا اپنی نکتہ طرازی سے کام لے کر یہ ظاہری تضاد رفع کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ نقطۂ نگاہ کے اختلاف سے کتنا فرق پڑ گیا تھا - قدیم نقاد اسی نقطۂ نگاہ کے اختلاف کو جدت ادا کہتے ہیں - مراد یہی ہے کہ غزل سرا یا تو حقیقت کو کسی نئے پہلو سے دیکھتا ہے جو اس سے پہلے ہمارے علم میں نہ تھا یا مختلف پہلوؤں سے دیکھ کر حقیقت کے کل کا سراغ لگانا چاہتا ہے - غالب کے ہاں (مثال کے طور پر) عشق کے جذبے کو مختلف نقطہ ہائے نگاہ سے دیکھا گیا ہے - یہ دماغ کا خلل بھی ہے اور یہ وہ آگ بھی ہے جو لگائے نہیں لگتی اور بجھائے نہیں بجھتی - غزل سرا کا مقصود یہ ہے کہ عشق کی حقیقت کا مختلف پہلوؤں سے مشاہدہ کرے اور پھر اس کی کلیت پر مطلع ہو -

اگرچہ کسی حقیقت کی کلیت پر مطلع ہونا (کاملاً) صرف خالق کائنات کے لیے ممکن ہے جو بہ‌یک وقت حقایق کو تمام مختلف نقطہ ہاے نظر سے دیکھ سکتا ہے اور زمان و مکان سے ماورا ہو کر دیکھ سکتا ہے۔ تاہم نکتہ سنج غزل سرا کوشش ضرور کرتے ہیں کہ یا تو حقیقت کو بالکل نئے پہلو سے دیکھیں یا مختلف پہلوؤں سے دیکھیں۔ غزل میں نکتہ سنجی کی کچھ مزید مثالیں ملاحظہ ہوں۔ کم و بیش ہر شاعر نے حسن کے چڑھتے ہوئے سورج کی طرف دیکھا ہے اور تجلی سے جو آنکھیں خیرہ ہوئی ہیں، اس کا بیان کیا ہے لیکن نکتہ سنج غزل سرا حسن کی ڈھلتی دھوپ کا رنگ بھی دکھاتا ہے:

ڈھلا ہے حسن لیکن رنگ ہے رخسار جاناں پر
ابھی باقی ہے کچھ کچھ دھوپ دیــوار گلستاں پر

محبوب کے ورود سے جو شمع جل اٹھتی ہے، بجھتے ہوئے کنول روشن ہو جاتے ہیں، ان کی تصویر کشی ہر شاعر نے کی ہے لیکن سالک نے کہ غالب کا شاگرد ہے، اس کیفیت خاص کا بیان کیا ہے جب محبوب کے ورود سے نظام محفل درہم برہم ہو جاتا ہے:

وہ زیب شبستاں ہوا چاہتا ہے یہ مجمع پریشاں ہوا چاہتا ہے

حسن مطلع میں اسی ورود محبوب کو ایک اور نقطۂ نظر سے دیکھا جو عام نقطۂ نظر سے قریب تر ہے:

خراماں خراماں چلے آتے ہیں وہ گلستاں گلستاں ہوا چاہتا ہے

دونوں نقطہ ہاے نظر میں بظاہر تضاد معلوم ہوتا ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ غزل سرا نے ورود محبوب کی کلیت کے کوائف پر مطلع ہونا چاہا تھا۔

مسلّم ہے کہ ہر انسان کے ذہن میں حسن کی ایک تصویر خیالی جلوہ گر رہتی ہے۔ وہ دنیاے خارج کے تمام پیکر ہاے جمال کو اسی تصویر کے پیمانے سے ناپتا ہے اور کبھی اس تصویر کی مثال نہیں ملتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پردۂ ذہن پر جو تصویر ثبت ہے وہ کئی تصویروں سے مل کر بنی ہے۔ حسن و جمال کے جو کرشمے وقتاً فوقتاً غزل سرا کو نظر آئے ہیں، وہ اس تصویر کا رنگ روغن بن گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی تصویر دنیاے خارجی میں کبھی متشکل نہ ہوگی لیکن اس کی جستجو غزل سرا کو

بے قرار رکھے گی ۔ وہ اس حسن گریز پا کو ہر جگہ ڈھونڈے گا اور نہ پائے گا ، جہاں کہیں اس کی جھلک دیکھ لے گا وہیں دل تھام کر رہ جائے گا ، لیکن وقت بتائے گا کہ جھلک ہی نظر آئی تھی ، تصویر کے پورے خد و خال نظروں سے مخفی رہے تھے ۔ تو غالب کہتا ہے :

تمثال جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئینۂ خیال میں جھانکا کرے کوئی[1]

اب یوں کہہ سکتے ہیں کہ اچھی غزل کو پہچاننے کے کچھ پیمانے ہاتھ آئے ہیں لیکن ابھی تک بیشتر بحث فنون عشقیات سے رہی ہے ، یعنی عشق مجاز سے ۔ طبعاً سوال پیدا ہوتا ہے کہ غزل میں تصوف کا کیا مقام ہے ؟ کیا عبد و معبود اور خالق و مخلوق کے درمیان بھی ایسے ہی پراسرار اور جذبات آفریں روابط قائم ہیں جیسے عاشق غزل سرا اور محبوب دل ربا کے درمیان ہوتے ہیں ؟ کیا تصوف کے پیچیدہ مسائل غزل کے اچھے اشعار میں سموئے جا سکتے ہیں ؟ اس کا جواب اثبات میں ہے ۔ مطالعہ شاہد ہے کہ رومی اور عطار کی غزلوں میں حافظ ، غالب اور داغ کی غزلوں سے کم سرمستی موجود نہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ ذہن انسانی کی ساخت اس طرح کی واقع ہوئی ہے کہ مجاز کو حقیقت سے کلیتاً جدا کر دینا بالکل ناممکن ہے ۔ اس سلسلے میں یوسف حسین خاں نے بڑے پتے کی باتیں کہی ہیں ۔ وہ لکھتے ہیں :

اب تک عشقیہ شاعری کے اس رجحان کا ذکر کیا گیا ہے جس کا خطاب مجاز سے ہے ، لیکن انسانی ذہن اور وجدان کی ساخت کچھ ایسی ہے کہ مجاز و حقیقت کو ایک دوسرے سے بالکل جدا کرنا دشوار ہے ۔ حافظ کہہ گئے ہیں :

ما در پیالہ عکس رخ یار دیدہ ایم
اے بے خبر ز لذت شرب مدام ما

---

۱ ۔ راقم السطور کا شعر ہے :

تصویر لیلیٰ ہودج نشیں تھی لیلیٰ نہیں تھی
ذوق تماشا کیا جھانکتا تھا محمل بہ محمل

اهل نظر کو مجاز میں حقیقت کا پرتو نظر آتا ہے ۔ معرفت الٰہی بغیر معرفت نفس اور معرفت کائنات کے ممکن نہیں ۔ ذات احدیت جو وجوب محض ہے اسما و صفات سے بلند اور خلق و مجاز سے ماورا سہی لیکن پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مظاہر کونیہ اور ان کے احکام و آثار کی اصلیت کیا ہے ؟ بقول غالب :

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟

ان سوالوں کا جواب غالب نے وہی دیا جو معارف و سلوک کے واقف کاروں نے اس سے پہلے دیا تھا :

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ہنگامۂ ہستی کی کرشمہ سازیوں میں اور پری چہروں کے غمزہ و عشوہ و ادا اور ان کی شکن زلف عنبریں اور نگہ سرمہ سا میں ارباب وفا کے لیے تجلیات الٰہی کی جلوہ فرمائیاں موجود ہیں جو انسان کا حقیقی مطلوب ہے ۔ اصل حسن و جمال شاہد حقیقی میں ہے اس لیے وہی عشق و محبت کے قابل ہے ، دوسرے مظاہر فریب نظر سے زیادہ نہیں ہیں ۔ وہ جمال بھی ہے اور جمیل بھی ، حسن بھی ہے اور حسین بھی ۔ اسی طرح وہ اسم بھی ہے اور صفت بھی ۔ حسن و عشق کی تخلیق کرتا ہے جس کا خاصہ جذب ہے جو عاشق کو اپنے سے باہر لے جاتا ہے ۔ اس ماورائی کیفیت میں وہ نئے سرے سے قدروں کی تخلیق کرتا ہے جس میں جذبہ اور تخیل ہم آمیز ہوتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جذبے پر جب تخیل کی ضرب لگتی ہے تو اس میں سے روشنی پیدا ہوتی ہے جیسے چقماق میں سے ۔ یہ روشنی اہل تصوف کے نزدیک الٰہی تجلی ہے جس کی طرف وہ لپکتے ہیں تاکہ اپنے آپ کو اس میں شرابور کردیں ۔ اس طرح خودی اور خدا ایک ہو جاتے ہیں ۔ یہ ضرور ہے کہ غالب کا تصور اتنا وارداتی نہیں جتنا کہ میر درد یا نیاز بریلوی کا ۔ اس کا تعلق اندرونی جذبے کے مقابلے میں ذہن سے زیادہ ہے ۔ اس کے اس ذہنی

رجحان نے اس کی وسیع مشربی کو اجاگر کیا جو تغزل کی روح رواں ہے۔

غالب سے پہلے میر درد کے بیان میں خاص طور پر عالم انوار و اقدار اور عشق حقیقی کی زمزمہ سنجیاں ملتی ہیں۔ ویسے تو میں سمجھتا ہوں کہ تصوف تغزل سے ایسا ہم آہنگ ہے کہ ہر اعلیٰ درجے کے غزل گو کے کلام میں اس کی تھوڑی بہت چاشنی موجود ہے۔ یہ خیال بجائے خود اپنے اندر شعریت رکھتا ہے کہ وجود حقیقی جب اپنے تعین کی طرف مائل ہوا تو عالم رنگ و بو اور مظاہر کونیہ کا ظہور ہوا۔ عالم میں خالق تعالیٰ جاری و ساری ہے۔ جو کچھ ہے وہ اسی کے اسما و صفات کا ظہور ہے۔ کثرت اور تعداد کی تہہ میں اصول وحدت کار فرما ہے۔ چونکہ کائنات کی ہر شے میں ذات باری کا جلوہ موجود ہے، اسی واسطے مظاہر اپنے اندر کشش اور دل بستگی کا سامان رکھتے ہیں۔ حواس ظاہری کی رسائی چونکہ محدود ہے اس لیے عشق حقیقی کے مقامات تک رسائی وجدان کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ اگر ذات واجب انسانی خودی اور مظاہر سے بالکل ماورا ہوتی تو اس کی موجودگی اور تاثیر کو انسان کیسے محسوس کرتا۔ ہمہ اوستی فلسفے میں انسانی خودی کا منتہا یہ ہے کہ وہ انائے مطلق میں اپنے آپ کو ضم کردے اور حقیقت سے علیحدگی کا احساس باقی نہ رہے۔ غرض کہ ہمہ اوستی فلسفے کے تمام تصورات بجائے خود شعر ہیں اور ان میں تغزل کے تمام عناصر بدرجۂ اتم موجود ہیں، جنھیں نئے نئے پیرایوں میں ظاہر کیا گیا ہے۔ صوفی شاعر کے وجود کا ہر ذرہ محبت میں سرشار ہوتا ہے۔ ذات باری کے عشق کی بدولت اس کے دل میں ساری کائنات کی محبت کی سمائی ہو جاتی ہے جو فرق و امتیاز کے ظاہری اعتبار سے بالا تر ہوتی ہے۔ اس کی روح کی سوت سے جو محبت کے چشمے پھوٹتے ہیں وہ بلا لحاظ اس کے کہ چمن ہے یا بنجر زمین، سب کو یکساں طور پر سیراب کرتے ہیں۔ محبت کی یہ پر تاثیر قوت سورج کی روشنی کی طرح کائنات پر چھا جاتی ہے اور ذرے ذرے کو روشن کر دیتی ہے۔

تصوف کے مسائل کو اردو غزل میں شروع ہی سے برتا گیا، اس لیے کہ یہ موضوع رمز و کنایہ کے ساتھ خاص طور پر مناسبت رکھتا تھا۔ ولی اور میر تقی میر کو زیادہ تر مجاز سے دل بستگی رہی لیکن ان اساتذہ کے یہاں بھی آپ کو ایسے اشعار ملیں گے جن میں تصوف کا رنگ صاف طور پر

نظر آتا ہے ۔ میر صاحب کے چند اشعار ملاحظہ ہوں :

هم آپ هی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
اپنے سوائے کس کو مسجود جانتے ہیں
اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن مورود جانتے ہیں

کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی زبان اور اسلوب تصوف کے اسرار و رموز کو بیان کرنے کے لیے خاص طور پر موزوں تھے ۔ مجازی عشق کے معاملوں کی طرح حقیقی عشق کی کیفیتیں بھی تفصیل، منطقی تسلسل اور صراحت کی متحمل نہیں ہو سکتی تھیں ۔ چنانچہ غزل میں تصوف کے مضمون اچھی طرح کھپ گئے ۔ تصوف کے سہارے فلسفہ اور حکمت نے بھی ایوان غزل میں بار پایا جن کی بدولت کلام میں تنوع پیدا ہوا اور علوم و فنون کے لطائف بیان ہونے لگے ۔ فارسی میں جو تصوف کے پہلے علم بردار ہیں وہ کم و بیش تمام کے تمام رباعی نویس ہیں اور پروفیسر براؤن سلاجقۂ کبیر کے پہلے دور کے شعراء کو عظم المرتبت رباعی نویس کہتا ہے ؛ یعنی بابا طاہر عریاں ، عمر خیام ، ابوسعید ابوالخیر اور شیخ انصاری یا پیر ہرات ۔ یہ عجیب وغریب بات ہے کہ تصوف میں مطالب دقیق اور معانیٔ لطیف اکثر و بیش تر رباعی کے پیرائے میں ظاہر ہوئے ہیں ۔ دراصل قصہ یہ ہے کہ ارباب تصوف نے بھی حقیقت مطلقہ کو تین ابعاد کی نسبت سے دیکھا ہے ؛ یعنی خیر مطلق، حسن مطلق اور صداقت مطلق ۔ اتفاق کی بات ہے کہ سلاجقۂ کبیر کے آغاز میں جن رباعی نگاروں کا ظہور ہوا وہ عالی مرتبت فاضل بھی تھے ، مفکر اور حکیم بھی تھے اور اعلیٰ قسم کے سخن طراز بھی تھے ۔ ابوسعید ابوالخیر نے خدا کی صفت حق مطلق پر زور دیا اور اس کے متعلقہ مطالب کو اس جوش و خروش سے بیان کیا کہ وہ خود اپنی نظیر آپ ہو گئے ۔ صداقت مطلقہ کا مضمون ذرا پیچ‌دار تھا ۔ خیام نے بو علی سینا کی طرح اس طرف تمائل کا اظہار کیا اور دو تین ایسی بنیادی باتیں رباعی میں شامل کردیں جو اردو رباعی کا سنگ بنیاد بن گئیں ۔ بابا طاہر عریاں نے حسن مطلق اور صداقت مطلقہ کے مباحث سے تعرض کیا اور یوں شروع ہی سے تصوف کے مباحث فارسی میں یوں در آئے کہ غزل کا لطیف ترین جز بن گئے ۔ اس مرحلے پر

یہ بات بیان کر دینی مناسب معلوم ہوتی ہے کہ ابوسعید ابوالخیر نے وہ تمام علائم اور رموز متعین کر دیے جس پر تصوف کے اسرار کی بنیاد قائم ہے۔ مثال کے طور پر دل اگر جام جم ہے اور آئینہ ہے تو سالک مے خوار ہے اور شراب نوش ہے۔ خرابات صوفیوں کا حلقۂ ذکر و فکر ہے۔ اسی طرح زلف، خط اور خال کے علامتی معانی ہیں اور گلشن راز شبستری کے مطالعے سے یہ پیچ دار گرہیں کھل سکتی ہیں۔

یہ بات بھی یہاں کہہ دینی مناسب معلوم ہوتی ہے کہ تصوف جب اردو شاعری میں فارسی شاعری کے ذریعے آیا تو وہ تمام پیچیدگیاں لے کر آیا جو اس صنف سے خاص ہیں۔ مثال کے طور پر وحدت شہود کا مسئلہ جسے ایران میں عطار نے عالمگیر اہمیت کا حامل بنا دیا تھا، اردو میں بھی داخل ہؤا اور ہمہ اوست کے نام سے یاد کیا جانے لگا۔ کچھ عرصے تک ہمہ اوست کا بازار بہت گرم رہا لیکن پھر وہ تحریک چلی جو ہمہ از اوست کہلاتی ہے اور جسے اصطلاح میں وحدت وجود کہتے ہیں۔ یا تو یہ صورت تھی کہ عطار کہتا تھا:

طلب اے عاشقان خوش گفتار
طرب اے شاہدان شیریں کار
قم باذنی و قم باذن اللہ
ایں دو یک نغمہ آمد از لب یار

اور غالب نے اس کے تتبع میں کہا

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و بحر و حباب میں
آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

یا پھر یہ عالم ہو گیا کہ تصوف کے راز داروں نے یہ دعویٰ کیا کہ ہمہ اوست در اصل بدھ مت اور ویدانت کا اثر ہے کہ مایہ کا کرشمہ ہے۔ در اصل خالق میں اور مخلوق میں جو رشتہ قائم ہے اس کی نوعیت یہ ہے کہ خالق پروردگار ہے، معبود ہے اور مخلوق اس کے عبادت گذار بندوں پر

مشتمل ہے ۔ ڈاکٹر میر ولی الدین صاحب نے تصوف زندگی کی آمیزش کے دو اسباب قرار دیے ؛ مشائیت اور اشراقیت ۔ ان دو چیزوں کے زیر اثر اشیا کو غیر ذات حق نہیں بلکہ عین ذات حق قرار دیا گیا ۔ حق ہی حق ہے، غیر حق ذاتاً و وجوداً معدوم ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمہ اوست اور تصوف کے ان عجمی پہلوؤں سے جو ترک دنیا اور تیاگ کا سبق دیتے تھے، بے عملی پیدا ہوتی تھی ۔ مجدد الف ثانی نے اس نظریے کے خلاف سخت قسم کا جہاد کیا اور پھر اقبال نے بھی اپنے کلام کے بیش‌تر حصے میں بے ثمر تصوف کی ہلاکت انگیزی کو مردود گردانا ۔ لیکن ابوسعید ابوالخیر سے لے کر اقبال تک جو زمانہ گزرا ہے اس میں تصوف کو پنپنے اور پھلنے پھولنے کا خوب موقع ملا اور اردو غزل میں بھی تصوف عجیب و لطیف پیرائے میں ظاہر ہوا ۔ نکلسن نے حافظ کے تصوف کے متعلق یہ لکھا ہے کہ یہ ایک نازنین کی مور پنکھیہ کی طرح ہے کہ وہ سب کو دیکھ لیتی ہے اور کوئی اس کی حقیقت کو نہیں پہچان سکتا ۔ اردو میں تصوف بھی اپنی لطیف ترین شکل میں غزل میں یوں داخل ہوا ہے کہ مجاز کا پردہ رہنے دیں تو بھی ٹھیک ہے اور مجاز کا پردۂ حریری آنچل کی طرح رفع کر دیں تو بھی مطلب واضح ہو جائے گا ۔ ان اشعار پر غور کیجیے :

دل گردوں سے لے کے تا دل دوست
گیا نالہ کئی منزل ہمارا
نہیں ہوتا کہ بڑھ کر ہاتھ رکھ دیں
تڑپتا دیکھتے ہیں دل ہمارا

وہ چلے جھٹک کے دامن مرے دست ناتواں سے
اسی دن کا آسرا تھا مجھے مرگ ناگہاں سے

آنکھیں تیری شیفتہ ہیں دل ترا گرویدہ ہے
جلوہ تیرا دیدہ ہے صورت تری نادیدہ ہے
بت کدے میں سیکڑوں سجدے ہیں اور کعبہ میں ایک
کفر تو اسلام سے بڑھ کر ترا گرویدہ ہے

حشر میں منھ پھیر کر کہنا کسی کا ھائے ھائے
عاصئی گستاخ کا ھر جرم نا بخشیدہ ھے

اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ شعر لطافت خیال اور اسلوب بیان کے اعتبار سے بہت خوبصورت ھیں لیکن جب اس بات پر غور کیا جائے کہ ان کا پس منظر خالص بے عملی ، بے ثمری اور تیاگ کا ھے جو تعلیمات اسلامی کے منافی ھے تو پھر ان اشعار پر مزید غور کرنے کی ضرورت پڑتی ھے۔ اقبال نے اپنے ایک خط میں ایک افغان کا ذکر کیا تھا جو فقیری بانا لے کر ترک دنیا کر بیٹھا تھا۔ اس عالم میں اس نے یہ شعر کہا تھا :

پوت تھے ہم پٹھان کے دل کے دیں موڑ
چرن لگے رگھو ناتھ کے سکیں نہ تنکا توڑ

غالب کی غزل یاد کیجیے :

ھوتا ھے شب و روز تماشا مرے آگے
بازیچۂ اطفال ھے دنیا مرے آگے

تصوف نے سلطنت مغلیہ کی زوال پذیری کے دور میں کیا صورت اختیار کر لی تھی ، اس کا تفصیلی بیان 'سیر دھلی' مطبوعہ رسالہ 'صبح' اور 'دھلی بارھویں صدی میں' مرتبہ مظفر حسین شمیم میں ملاحظہ فرمائیے۔

میں کہنے یہ چلا تھا کہ جب تصوف کے خیالات فارسی میں متحجر ھوگئے اور کسی حد تک انھیں اردو نے بھی قبول کر لیا تو سب سے زیادہ اثر اردو رباعی پر عمر خیام کا مرتب ھوا اور پھر بابا طاھر عریاں کا۔ خیام نے تین اصل اصول بیان کیے :

۱ - دنیا میں انرجی (Energy) یا قوت کی کلیت یکساں رھتی ھے۔

۲ - اشیاء میں تغیر ھوسکتا ھے لیکن وہ کلیۃً فنا نہیں ھو سکتیں۔

۳ - تخریب و تعمیر کا سلسلہ اس طرح جاری ھے کہ عالم کون و فساد میں ایک توازن قائم رھتا ھے۔ عمر خیام نے خیالات کے اس سلسلے کو مختلف خوبصورت رباعیات کی صورت میں ظاھر کیا :

ھر ذرہ کہ بر روئے زمینے بود است
خورشید رخے و زھرہ جبینے بود است

گرد از رخ نازنین یارم مفشان
کیں ہم رخ خوب نازنینے بود است

غالب نے ذرا سی ترمیم کے ساتھ یہ مضمون اپنا لیا ہے :
سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو غزل میں تصوف کے ایسے لطیف اور دقیق خیالات ادا ہو نہیں پاتے جو فارسی سے خاص ہیں ۔ نہ فارسی کا وہ خوبصورت دو رخا پن اردو میں موجود ہے ۔ مثلاً :—

هرچه از دوست می رسد نیکو ست

به هر رنگے که خواهی جامه می پوش
من انداز قدت را می شناسم

تاہم اردو میں بھی اچھے متصوفانہ اِشعار کی کمی نہیں ہے ۔ خاص طور پر درد ، غالب ، میر ، مصحفی ، شاد ، ظفر اور اکبر کے کلام میں تصوف کے بہت لطیف اشعار مل جاتے ہیں۔ درد مثلاً :

بے زباں ہے بہ دہ زباں سوسن
اس چمن میں کسے مجال سخن[۱]

جاتی تو ہے تو زلف کے کوچے کو اے صبا
پر دیکھیو جو چھیڑے کسی بے دماغ کو[۲]

---

۱ - کھولا بہار نے جو کتب خانۂ چمن
سوسن نے دس ورق کا رسالہ اٹھا لیا
سوسن مرا تازیانہ لاتا سنبل اسے سولی پر چڑھاتا

۲ - ہم نکالیں گے سن اے موج ہوا بل تیرا
اس کی زلفوں کے اگر بال پریشاں ہوں گے

کیا چھپ رہی ہے پردۂ مینا میں دخت رز
روشن کر اپنے جلوے کو اپنے اياغ کو[1]

ان دنوں کچھ عجب ہے میرا حال
دیکھتا کچھ ہوں دھیان میں کچھ ہے
دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

سب برا کہتے ہیں تو کہنے دو
بات تم لائے ہو بھلی ایسی[2]
اس کے گھر میں کدھر سے پہنچے گا
دل بتا دے کوئی گلی ایسی[3]

---

[4]ہمارے پاس ہے کیا جو کریں فدا تجھ پر
مگر یہ زندگی مستعار رکھتے ہیں

---

۱ - پرتو حسن تو می افتد بروں مانند رنگ
صورت مے پردہ از دیوار مینا ساختی

۲ - غالب برا نہ مان جو دنیا برا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے

کوچۂ عشق کی راہیں کوئی ہم سے پوچھے
خضر کیا جانیں غریب اگلے زمانے والے

۳ - سب کے جلوے نظر سے گزرے ہیں
وہ نہ جانے کدھر سے گزرے ہیں

۴ - جاں حقیر است مبر نام نثار اے محرم
تو ھمی گوئی کہ احباب نثارے دارند

ظفر : [1]اپنی جانب کو جسے تو نے لبھایا ہو گا
کوئی اور اس کو سوا تیرے نہ بھایا ہوگا
[2]در تلک جس کو رسائی ترے ہوگی اس نے
سنگ در چوم کے آنکھوں سے لگایا ہو گا
بے خطا تو نہیں ہوتے ہیں ظفر وہ برہم
زلف[3] کو ہاتھ کہیں تو نے لگایا ہوگا

بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی
جیسی اب ہے تری محفل کبھی ایسی تو نہ تھی
پائے کوباں کوئی زنداں میں ہے نیا مجنوں
آتی آواز سلاسل کبھی ایسی تو نہ تھی

اکبر : اک نقش مٹ گیا ہے روتے نشان پر ہیں
دل میں ہیں داغ حسرت قصے زبان پر ہیں

---

۱ - دیکھنے کا تو یہ مزا ہے کہ سراپا دیکھے
دیکھ کر پاؤں ترا منہ نہ کسی کا دیکھے
۲ - ہو گیا ماہ بدر اس کا سبب روشن ہے
روز گھستا تھا ترے در پہ جبیں تھوڑی سی
۳ - زلف اصطلاح ہے اور ظفر نے اس اصطلاح سے بہت کھیل کھیلے ہیں - مثلاً :
ہم سے چھپ کر کوے زلف یار میں جاتے تھے یہ
حضرت دل ، اے ظفر ! اچھا ہوا پکڑے گئے

الٰہی اس کا منہ کالا ہو ، ڈس جائے اسے کالا
سوا میرے جو بوسہ اس کی زلف پر شکن کا لے
مطلع بھی شنیدنی ہے :
کف سیمیں میں گلدستہ نہ گلہائے سمن کا لے
نہ ہوں گرمی سے اس کی دست سیمیں گلبدن کالے

شکر خدا کہ ان کے قدموں پہ سر ہے اپنا
اس وقت کچھ نہ پوچھو ہم آسمان پر ہیں
دیکھ اے نگاہ حیراں یہ عشوۂ حوادث
لے مول اے زلیخا یوسف دکان پر ہیں

حافظ سے لے کر غالب تک مشرقی ممالک کے علم و فن کی ساری ذہنی ترقی ہمیں غزلوں میں شعری نکات کی شکل میں نظر آتی ہے۔ اگرچہ جذبات ہی غزل کی حقیقی اساس رہے، لیکن جذبات جذبات میں فرق ہوتا ہے۔ ایک اس شخص کے جذبات ہیں جس کا سینہ علوم و معارف کی روشنی سے منور ہے۔ ایک اس کے جذبات ہیں جو مادی و حیوانی زندگی سے آگے اپنی نظر نہیں لے جا سکتا۔ ضرور تھا کہ اس فرق کا اثر غزل لکھنے والوں کے کلام پر پڑتا اور پڑا۔

اردو غزل میں میر درد کا کلام عشق حقیقی کے رنگ میں رنگا ہوا ہے لیکن وہ تغزل اور شعریت کے دامن کو کبھی اپنے ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ ان کے کلام میں ایک خاص رنگ اور انفرادیت پائی جاتی ہے۔ وہ اپنے روحانی تجربوں کو نرم اور ملائم سروں میں بیان کرتے ہیں جو ان کی قلبی کیفیتوں اور اخلاص کے آئینہ دار ہیں۔ ان کے کلام میں تصوف تغزل کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ لفظوں کی گھلاوٹ نے معنوی حسن کو چار چاند لگا دیے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر، جدھر دیکھا

اس ہستی خراب سے کیا کام تھا ہمیں۔
اے نشۂ ظہور یہ تیری ترنگ ہے

تہمتیں چند اپنے ذمے دھر چلے
کس لیے آئے تھے ہم کیا کر چلے
زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

از بسکہ جہاں نقش فنا کا ہی نگیں ہے
دل جس سے لگا پھر اسے دیکھا تو نہیں ہے

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پاسکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے

نہ پوچھو ہمارے ہجر کی اور وصل کی باتیں
چلے تھے ڈھونڈھنے جس کو سو وہ ہے آپ کھو بیٹھے

متوسطین میں غالب اور نیاز بریلوی کے یہاں تصوف کا رنگ ملتا ہے۔ خاص طور پر نیاز بریلوی نے جو اپنے زمانے کے مشہور صاحب حال صوفی گزرے ہیں، اپنے کلام میں سلوک کے اسرار و رموز بیان کیے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

دید اپنے کی تھی اسے خواہش
آپ کو ہر طرح بنا دیکھا
صورت گل میں کھل کھلا کے ہنسا
شکل بلبل میں چہچہا دیکھا
کہیں ہے بادشہ تخت نشیں
کہیں کاسہ لیے گدا دیکھا
کہیں عابد بنا کہیں زاہد
کہیں رندوں کا پیشوا دیکھا

تو نے اپنا جلوہ دکھانے کو جو نقاب منہ سے اٹھا دیا
وہیں محو حیرت بے خودی مجھے آئینہ سا بنا دیا
وہ جو نقش پا کی طرح رہی تھی نمود اپنے وجود کی
سو کشش نے دامن ناز کی اسے بھی زمیں سے مٹا دیا

خاک کے پتلے نے دیکھ کیا ھی مچایا ھے شور
جن و ملک کے اوپر کر رھا ھے اپنا زور
عشق کے میدان میں آ صورت انساں بنا
عاشق مولا ھوا چاند کا جیسے چکور

———

خموشی کا عالم ھے اپنا مقام
نہیں آشنا بحث و تکرار کے
مبارک رھے تجھ کو واعظ بہشت
میاں ھم توطالب ھیں دیدار کے

غالب کے کلام میں مجاز اور حقیقت دونوں کو بڑی خوبی سے سمویا گیا ھے ۔ غالب کی شخصیت کی طرح اس کے کلام میں بڑی وسعت ھے ۔ اس کی چشم بینا نے حیات و کائنات کو ھر ممکن نقطۂ نظر سے دیکھا اور ان کی اس طرح ترجمانی کی کہ اس میں سب کچھ آ گیا ؛ مجاز اور حقیقت بھی ، شرح درد اشتیاق بھی اور حسن کرشمہ ساز کی معجز نمائیاں بھی ۔ شوخی اس بلا کی ھے کہ خود اپنے آپ تک کو نہیں چھوڑتے اور کبھی خود اپنے اوپر بھی چوٹ کر جاتے ھیں :

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ھم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ھوتا

مسائل تصوف کے ساتھ پری وشوں کا ذکر بھی کر جاتے ھیں کہ کہیں حکمت و معرفت کی خشکی انسانیت کی شگفتگی پر غالب نہ آ جائے :

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو راز داں اپنا

مجاز کو بعد میں دیکھیں گے ، آئیے دیکھیں وہ حقیقت کی نسبت کیا کہتے ھیں ۔ انہیں جو کچھ کہنا ھے بڑی بلند آھنگی سے کہتے ھیں ۔ مبتذل اور پیش پا افتادہ تشبیہوں سے انہوں نے ھمیشہ احتراز کیا ھے ۔ ان کے طرز ادا کی جدت کا یہ اقتضا تھا کہ خود اپنے تخیل سے نئی نئی ترکیبیں ، بندشیں اور اچھوتے استعارے اور کنایے ایجاد کریں ، چنانچہ انہوں نے یہی کیا ۔ ھر بات کو انوکھے طریقے سے بیان کیا ۔ واجب الوجود کے مسئلے کو کس معنی آفرینی

کے ساتھ بیان کرتے ھیں :

ھر چند ھر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سے تو کوئی شے نہیں ھے
ہاں کھائیو مت فریب ھستی
ھر چند کہیں ھے کہ نہیں ھے
ھے تجلی تیری سامان وجود
ذرہ بے پر تو خورشید نہیں ھے

کثرت آرائی وحدت ھے پرستاری وھم
کر دیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

دھر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ھم کہاں ھوتے اگر حسن نہ ھوتا خود بیں

نہ ھو بہ ھرزہ بیاباں نورد وھم وجود
ھنوز تیرے تصور میں ھیں نشیب وفراز

ھے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ھے قطرہ و موج و حباب میں

بحر کا وجود ان صورتوں کے تعدد پر مبنی ھے جو کبھی قطرے کا، کبھی موج کا اور کبھی حباب کا روپ اختیار کر لیتی ھیں۔ مختلف صورتیں بحر سے علیحدہ کوئی وجود نہیں رکھتیں بلکہ ان کی شانیں ھیں جن میں وہ جلوہ گر ھوتا ھے۔ اگر یہ شانیں نہ ھوں تو بحر کی ھستی نامکمل رہ جائے۔ شاعر نے بڑے ھی لطیف اور بلیغ طریقے سے انسانی وجود اور مظاھر خارجی کی صفاتی تجلیوں کو اس طرح خالق کائنات سے وابستہ اور خود ان کی وجہ وجود کو آشکارا کیا ھے :

ھے غیب غیب جس کو سمجھتے ھیں ھم شہود
ھیں خواب میں ھنوز جو جاگے ھیں خواب میں

غیب‌الغیب سے تصوف کی اصطلاح میں احدیت ذات مراد ہے جو عقل و ادراک کی حدوں سے پرے ہے ۔ شاعر کہتا ہے کہ جس کو تم عالم ظاہر سمجھ رہے ہو جو کثرت و تعدد کی صورت میں نظر آتا ہے ، وہ ذات احدیت ہی ہے ۔ اس کی جلوہ فرمائیوں سے دھوکا ہوتا ہے کہ یہ مظاہر کونیہ اس سے علیحدہ ہستی رکھتے ہیں ، حالاں کہ یہ اس سے جدا نہیں ہیں ۔ غالب نے بڑی دقیقہ سنجی سے مندرجہ بالا شعر میں خواب کی تمثیل سے اپنا مطلب واضح کرنے کی کوشش کی ہے ، لیکن یہ وضاحت تفصیل سے بے نیاز ہے ۔ شاعرانہ وضاحت میں بھی رمز و ایما کی مبہم کیفیت موجود رہتی ہے ۔ چنانچہ اس میں ہمیں اس کی مثال ملتی ہے ۔ کوئی شخص اگر خواب کی حالت میں یہ دیکھے کہ وہ بیدار ہے تو کیا واقعی بیدار ہوگا ؟ نہیں ، خواب میں اپنی بیداری کا خواب دیکھنے والا خواب ہی میں ہوگا ۔

کائنات کے جلووں کی بوقلمونی اور انسان کی طاقت دید کے محدود ہونے کو اس طرح ظاہر کیا ہے :

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے[1]

وحدت تاثر : شمس قیس رازی نے شعر سے بحث کرتے ہوئے بتصریح لکھا ہے کہ شعر کہہ لینے کے بعد شاعر کا فرض ہے کہ وہ اشعار پر غور کرنے کے بعد طے کرلے کہ ان کی تقدیم و تاخیر کی کیا کیفیت ہو گی ۔ یہ اس نے بڑی پتے کی بات کہی ہے ۔ مراد یہ ہے کہ وہ شعر میں (اور غزل بھی اس میں شامل ہے) ایک تسلسل کا قائل ہے ، لیکن یہ تسلسل منطقی نہیں بلکہ تاثر کی وحدت سے پیدا ہوتا ہے ۔

غزل پر یہ الزام قطعاً غلط ہے کہ اس کا ہر شعر ہر معنی میں ایک اکائی ہے اور غزل کے دوسرے اشعار سے (الا ماشا اللہ) اس کا کوئی ربط نہیں ۔ یہ اور بات ہے کہ غزل مسلسل ہو اور اس میں مضمون کا ربط مسلمہ طور پر قائم ہو ۔

عصر حاضر کے نقادوں نے جہاں یہ کہہ کر غزل کی حمایت کی ہے کہ

---

۱ ۔ اردو غزل ۔

ہر شعر کو اکائی مان لیا جائے تو بھی غزل کی اہمیت اور اس کے حسن و جمال میں کوئی فرق نہیں پڑتا ، وہاں یہ کہہ کر بھی مسئلے کو سلجھانا چاہا ہے کہ غزل میں تسلسل بقطع و یقین موجود ہوتا ہے اور غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے اور یہی بات قرین صواب ہے ۔ سجاد رضوی غزل اور وحدت تاثر کے عنوان سے لکھتے ہیں[1] :

غزل میں یہی ایک وحدت تاثر ہوتی ہے جس کو بہت سے لوگ موڈ کے نام سے یاد کرتے ہیں ۔ یہ تاثر غزل کے ہر شعرمیں رچا ہوتا ہے اور اس امر کے با وصف کہ غزل کا ہر شعر اپنے مقام پر خود مکتفی اور دوسرے شعروں سے کسی قسم کے منطقی ربط سے بے نیاز ہوتا ہے ، اس کے باوجود یہ موڈ یا یہ وحدت تاثر غزل کے تمام اشعار کو ایک لڑی میں پرو دیتی ہے ۔ یہ ممکن ہے کہ شعروں کا اندرونی ربط ظاہراً معلوم نہ ہو ، یعنی اتنا کمزور اور اتنا لطیف ہو کہ اسے پہچاننے کے لیے ذہنی قوتیں کام میں لانا پڑیں لیکن جس بات پر مجھے اصرار ہے اور جو بات میرے نزدیک غزل کا لازمی جزو ہے وہ یہ ہے کہ چاہے یہ موڈ بالکل مدھم ، بالکل کمزور اور بالکل لطیف ھی کیوں نہ ہو ، اس کا ہونا ضروری ہے ورنہ غزل غزل نہ رہےگی بلکہ مختلف بیتوں کا مجموعہ بن جائے گی اور واقعاً نیم وحشی نہیں بلکہ وحشی صنف سخن کا روپ دھار لے گی ۔

مجھے تو غزل اور انسانی معاشرے میں بڑی مماثلت نظر آتی ہے ۔ افراد اپنے مقام پر الگ اور خود مکتفی حیثیت کے مالک ہوتے ہیں لیکن ان کا تعلق اپنی ذات کے علاوہ ایک اور کل سے بھی ہوتا ہے جسے اجتماع یا معاشرہ کہتے ہیں ۔ معاشرے کی تشکیل اس امر کی مرہون منت ہوتی ہے کہ متعدد افراد ایک روح اجتماعی کے حامل ہوں ۔ یہ روح اجتماعی کسی ایک شے سے عبارت نہیں ہوتی بلکہ افراد کے ایک مجموعے کی ہیئت ترکیبی سے ابھرتی ہے ۔ ہر فرد بہ‌ظاہر دوسرے فرد سے جسمی اعتبار سے الگ تھلگ نظر آتا ہے لیکن جب کوئی فرد کسی ہیئت اجتماعی میں شریک ہوتا ہے تو اس کا دوسرے افراد سے ایک رابطہ معنوی استوار ہو جاتا ہے ۔ تمام افراد کے دل و دماغ

---

۱ ۔ رسالہ صحیفہ ۔ لاہور (۳)

کسی مطمح نظر، کسی نصب العین کے حصول کی خواہش کے ماتحت کام کرتے ہیں ۔ ان میں ایک نظم پیدا ہو جاتا ہے ۔ لیکن اگر ان افراد میں یہ چیزیں موجود ہوں جنھیں اقبال کے لفظوں میں ربط ملت کہہ سکتے ہیں تو افراد کا یہ مجموعہ اجتماع کہلانے کا مستحق ہوگا ۔

غزل بھی اشعار کا اجتماع ہوتی ہے ۔ ہر شعر منفرد ہوتا ہے، خود مکتفی اور قائم بالذات لیکن اس کے ساتھ ہی ایک وسیع تر کل کا جزو بھی ہوتا ہے ۔ یہ کل ان تمام اشعار کے ربط معنوی سے عبارت ہوتا ہے ۔ اگر آپ غزل کو صنف شعر گردانیں اور یوں آئینہ دار حسن مانیں تو یہ بات لازم ہوگی کہ غزل کے مختلف اشعار کو کوئی شیرازہ بند میسر ہو ، ان میں کسی نہ کسی قسم کا کوئی ربط ، کوئی تعلق ہو ورنہ غزل اصناف شعر میں شمار نہ ہو سکے گی ۔ اب یہاں ایک اور بات قابل غور ہے کہ غزل کی جتنی تعریفیں ہوئی ہیں ان میں یہ قید لگائی گئی ہے کہ وہ کم از کم پانچ اشعار پر مشتمل ہو ۔ اساتذہ غزل کے دواوین میں یہ بات دیکھی جا سکتی ہے کہ اگر کہیں کسی زمین میں پانچ شعر نہ ہو پائیں تو انھیں متفرقات اور فردیات میں شامل کیا گیا ۔ غزل میں عدم وحدت ربطی یا وحدت تاثر کے قائل حضرات اس بات کا دعویٰ کرتے ہیں کہ وہاں شعر اکائی ہوتا ہے ، یعنی دو مصرعے ، اور ان مختلف اشعار کو ایک جگہ جمع کرنے کی وجہ ردیف یا قافیہ یا دونوں چیزیں ہوتی ہیں ۔ اگر یہ بات مان لی جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک یا دو شعروں کو جو ایک ہی زمین میں ہوں، غزل کا نام دیا جا سکتا ہے لیکن ظاہر ہے کہ آج تک یہ دعویٰ کسی نے نہیں کیا ۔ اس کے برعکس اساتذہ کے دواوین میں متعدد مثالیں ملتی ہیں کہ ایک ہی زمین میں دو یا دو سے زیادہ غزلیں کہی گئیں اور ان کو الگ الگ رکھا گیا حالانکہ مروجہ اور مسلمہ قاعدے کے مطابق ان تمام شعروں کو ایک غزل قرار دیا جا سکتا تھا ۔ مثال کے طور پر غالب کی وہ دو غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے ہیں :

(۱) ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں

(۲) کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں
یہ سوء ظن ہے ساقیٔ کوثر کے باب میں

سوال پیدا ہوتا ہے کہ غالب نے ان دونوں غزلوں کو الگ الگ حیثیت کیوں دی؟ یا اس کا یہ فعل بغیر کسی وجہ کے ہے؟ یہ صرف ایک مثال ہے۔ دو غزلے اور سہ غزلے لکھنے کی عادت اساتذہ کے ہاں عام ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ غزل میں مختلف اشعار زمین کی وحدت کے علاوہ کسی اور وحدت کے پابند ہوتے ہیں جو غزل کو ایک مربوط کل کی حیثیت دیتی ہے اور جس کی بنا پر غزل میں حسن کی جلوہ گری نظر آتی ہے۔ زمین کا اشتراک غزل کے اشعار کے لیے وہی حیثیت رکھتا ہے جو لباس کی یکسانی مختلف اقوام کے لیے۔ بے شمار قومیں ایک ہی طرح کا لباس پہنتی ہیں لیکن لباس کی یہ یکسانی ان میں وہ روح اجتماعی پیدا نہیں کر پاتی جو مثلاً امریکن قوم کی شناخت ہے اور اس کی سالمیت کا باعث ہے بلکہ یہ روح اجتماعی کسی اور شے سے نمود حاصل کرتی ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی تجربے میں آچکی ہے کہ اگر دس اساتذہ ایک ہی زمین میں غزلیں کہیں تو ان میں سے ہر غزل پکار پکار کر اپنی وحدت کا اعلان کرے گی۔ یہ روح اجتماعی جو غزل کے مختلف شعروں میں ایک ربط معنوی پیدا کرتی ہے، اسے میں موڈ کے لفظ سے ظاہر کرتا ہوں۔ غزل اور موڈ کا آپس میں وہی تعلق ہے جو کسی ایک قوم کے افراد کا ان کی روح اجتماعی سے۔ یہ روح اجتماعی اور یہ موڈ افراد کی صورتوں، ان کے لباس، ان کے شخصی طور طریقوں اور ان کے انفرادی رجحانات سے بالکل ماورا ہوتی ہے۔ غزل کا موڈ اس بات سے کوئی تعلق نہیں رکھتا کہ اشعار میں کیا کہا گیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بالکل متضاد باتیں ایک ہی غزل میں موجود ہوں اور ان میں کسی قسم کا منطقی ربط موجود نہ ہو لیکن اگر آپ انہیں غزل کہتے ہیں اور اسے صنف شعر شمار کرتے ہیں تو آپ کو یہ ماننا پڑے گا کہ ان اشعار کے ظاہری اور منطقی تضاد کے پردے میں کوئی نہ کوئی بات ہوگی جو غزل کی سالمیت کا باعث ہو۔ اگر کسی غزل مین سالمیت موجود نہیں تو وہ مختلف اشعار کا مجموعہ تو ہوگی لیکن صحیح معنوں میں غزل نہ ہو سکے گی۔ ہم مختلف افراد کے مجموعوں کو قوم نہیں کہتے بلکہ جب اس مجموعے میں کوئی روح کار فرما نظر آئے تب اسے قوم کہا جاتا ہے، ورنہ وہ محض ایک مجمع اور ایک بھیڑ کہی جائے گی جس میں نہ یک جہتی ہوگی، نہ وحدت ہوگی، نہ حسن تناسب۔

یہ ایک بات تو اب واضح ہے کہ غزل میں کسی نہ کسی قسم کی ایسی بات موجود ہونا چاہیے جو اسے ایک سالم اور مربوط کل بنا سکے اور جس کی بنا پر وہ اُن خصوصیات کی حامل ہو جن کا آغاز کلام میں میں نے ذکر کیا تھا ۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ وحدت منطقی نہیں ہوتی ، اس کا اشعار کے موضوعات سے کوئی تعلق نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت اس دھاگے کی سی ہوتی ہے جو تسبیح کے مختلف دانوں کو یک جا کر دیتا ہے اور جس کے بغیر تسبیح تسبیح نہیں بنتی ۔ اس کے ساتھ ہی میں نے یہ گذارش کی کہ یہ خصوصیت لازمی موڈ کی وحدت ہے اور موڈ کو آپ کیفیت کہہ لیں یا مزاج کہہ لیں ، آپ کو اس کا مکمل اختیار ہے ۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ موڈ کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس موڈ کا تعلق غزل کے الفاظ سے نہیں ہو سکتا ، یعنی یہ کوئی ایسی چیز نہیں جو ہمیں بظاہر نظر آ سکے بلکہ یہ تو شاعر کی آن نفسی کیفیات سے عبارت ہوگا جس نے اسے غزل کی راہ دکھائی ۔ اس لیے میں یہ مناسب سمجھتا ہوں کہ موڈ کا مفہوم سمجھنے کے لیے نفسیات کی مدد لی جائے ۔

لغات نفسیات میں موڈ کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے :

"**Mood:** An affective condition or attitude, enduring for some time characterised by particular emotions in a condition of subexcitation, so as to be readily evoked *e.g.*, an irritable mood or a cheerful mood"

یعنی موڈ ایک ایسی کیفیت ، حالت یا رجحان طبیعت ہے جو موثر ہو ، کچھ دیر برقرار رہے ، اس سے مخصوص جذبات وابستہ ہوں ، جس کا نمود ہیجان کے ذرا دب جانے پر ہو ۔ مثلاً کسی واقعے نے کسی شخص کے مزاج میں چڑچڑاپن پیدا کر دیا ۔ یہ کیفیت مزاج کافی دیر تک برقرار رہے گی ۔ اس دوران میں وہ متنوع جذبات و عواطف کا حامل ہو سکتا ہے ، لیکن ان سب پر ایک ہی رنگ چڑھا ہو گا جو چڑچڑے پن کی مخصوص کیفیت مزاج یا موڈ سے عبارت ہوگا ۔ یہ کیفیت لمحاتی نہیں ہوتی بلکہ ایک مخصوص وقفے پر حاوی ہوتی ہے ۔ اس میں ہیجانی اور نیم ہیجانی دونوں حالتیں ہوتی ہیں ۔ جذبات اور عواطف ہیجانی اور لمحاتی ہوتے ہیں ۔ اس کی مثال آپ یوں سمجھیں کہ ایک ساکن جھیل میں آپ ایک پتھر پھینک دیں ، پانی میں ایک تلاطم برپا ہوگا ، اس میں بے شمار چھوٹی بڑی لہریں اٹھیں گی اور یہ سلسلہ کافی دیر

تک جاری رہے گا۔ یہی حالت انسان کی نفسی کیفیات کی ہوتی ہے ۔ کوئی خارجی مہیج انسان کو ہیجان سے آشنا کرتا ہے ۔ یہ ہیجانات شدت کی حالت میں صرف شعور کی سطح تک رہتے ہیں لیکن مدھم پڑنے پر نیم شعوری روپ دھار لیتے ہیں اور اس وقت ان کا سلسلہ ختم ہوتا ہے جب نفس لاشعور میں دبک کے بیٹھ رہتے ہیں؛ وہاں ان کی حالت مختلف ہوتی ہے لیکن جب تک انسان نیم ہیجانی حالت سے دو چار رہتا ہے اس وقت تک اس مہیج کا اثر برقرار رہتا ہے ۔ اس عرصے میں جب انسان اشیاے خارج سے متعامل ہوتا ہے تو اس تعامل کا نتیجہ مختلف جذبات اور عواطف کی صورت میں نکلتا ہے ۔ یہ عین ممکن ہے کہ ان جذبات و عواطف میں تضاد و تناقض موجود ہو لیکن وہ ہیجانی کیفیت جو کسی مخصوص مہیج کے نفس انسانی پر عمل کرنے سے صورت پذیر ہوتی ہے ان سب پر اپنی چھاپ قائم رکھتی ہے ۔

یہ نفس انسانی کا ذکر تھا ۔ اب غزل کہ شعر کے ایک مخصوص سانچے کا نام ہے ، اس کے سوا کچھ نہیں کہ شاعر کا داخلی احاطۂ ادراک الفاظ موزوں میں اظہار پذیر ہوتا ہے ۔ اب مثلاً اگر کسی وقت نفس انسانی میں کوئی مخصوص مزاجی کیفیت برپا ہو چکی ہے (جو ظاہر ہے لمحاتی نہیں وقفاتی ہوتی ہے) تو اس صورت میں اس کے اظہار کی شعری صورت اس مزاجی کیفیت کا عکس ہوگی اور اس میں وہ تمام جذبات و عواطف قالب اظہار میں ڈھلیں گے جو اس مزاجی وقفے میں نفس انسانی میں نمود حاصل کریں گے اور غزل میں ہوتا بھی یوں ہی ہے ۔ اس کے مختلف اشعار کے موضوعات یا قافیے کا اختلاف و تناقض ان جذبات و عواطف کے اختلاف و تناقض پر منحصر ہے جو کسی مخصوص مزاجی وقفے میں پیدا ہوں ۔ لیکن اس سے یہ مراد لینا صحیح نہ ہوگا کہ اس تناقض و اختلاف کی بناء پر ان اشعار میں باہمی ربط (ہر چند وہ نیم شعوری سطح ہی پر کیوں نہ ہوں) موجود نہیں ۔

میں نے عرض کیا تھا کہ ہر غزل کے لیے ایک موڈ اور ایک کیفیت مزاج کا ہونا لازم ہے ، کیونکہ اس کی سالمیت ، اس کی وحدت اور کلیت اور اس کے فنی حسن کا راز اسی میں پنہاں ہوتا ہے ۔ اس سے میری مراد یہی بات ہے کہ غزل میں متنوع ، متعدد اور متناقض جذبات و عواطف کے اظہار کے باوصف اس کیفیت کا موجود ہونا ضروری ہے جو ایک ہی پتھر

سے پیدا ہونے والی لہروں میں موجود ہوتی ہے ۔ اگر یہ کیفیت موجود ہو تو غزل مرتب ہوگی ورنہ مختلف اشعار یاہم وزن قافیہ مصرعوں کا مجموعہ ہوگی ۔ غزل کی وحدت کا وجود کثرت میں مضمر ہے اور یہ وحدت اس وقت تک ہم پر مترتب نہیں ہو سکتی جب تک تمام اشعار اسی ترتیب سے نہ پڑھے جائیں جو شاعر نے ملحوظ رکھی ہے ۔

یہ بات ممکن ہے کہ ہم کسی مخصوص غزل سے پیدا ہونے والے تاثر کی نوعیت تک نہ پہنچ پائیں ۔ بہت سی باتیں ایسی ہوتی ہیں جن کا عقل احاطہ نہیں کر سکتی لیکن وجدان انہیں پہچان لیتا ہے ۔ غزل گو غزل میں کیفیت مزاج کا بیان نہیں کرتا ، اس کا تعین نہیں کرتا بلکہ وہ ان جذبات وعواطف کو جامۂ اظہار پہناتا ہے جو اس پر کسی خاص وقت میں وارد ہوتے ہیں ۔ یہ تمام اظہارات مل کر اس کیفیت کو صورت اظہار دیتے ہیں جس کی بناء پر شاعر پر وہ جذبات و عواطف وارد ہوئے ہیں ۔

اس سلسلے میں کالنگ وڈ کا بیان دلچسپی سے خالی نہ ہوگا ۔ اظہار کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے :

''کسی جذبے کو بیان کرنا اور اسے صورت اظہار دینا ایک ہی چیز نہیں ۔ یہ کہنا کہ ''میں ناراض ہوں'' اپنے جذبے کا بیان ہے ، اس کا اظہار نہیں ۔ وہ الفاظ جو اس جذبے کا اظہار کریں ، انہیں اس امر کی ضرورت نہیں ہے کہ ان میں خود ناراضی کا ذکر کیا گیا ہو ۔''

یہ تو عام شاعر یا فنکار کا طریقہ ہے کہ وہ ایک جذبے کا اظہار اس طرح کرتا ہے کہ اس کے تمام خدو خال واضح ہو جائیں لیکن یہ وضاحت نثر کی وضاحت نہیں ۔ وہ ایک دو تین کر کے جذبے کی خصوصیات گنواتا نہیں، ان کا بیان نہیں کرتا ، ان کے نام نہیں لیتا ، ان پر لیبل نہیں چپکاتا بلکہ ان کا اظہار کرتا ہے ۔ غزل گو کا کام اس سے مختلف ہوتا ہے ۔ وہ صرف ایک جذبے کا یا ایک عاطفے کا اظہار نہیں کرتا بلکہ جذبات کے اس پورے سلسلے کو جامۂ اظہار میں پیش کرتا ہے جو کسی مہیج کے زیر اثر برپا ہونے والی ایک پوری کیفیت مزاجی کے وقفے میں ہر دو نفس انسانی پر منعکس ہوتا ہے ۔ وہ اس کیفیت مزاجی کا نام نہیں لیتا ۔ اس کو عشق و محبت حسرت ، آرزو مندی ، ناکامی ، افسردگی ، بے کسی ، بے چارگی کے لیبل لگا کر

پیش نہیں کرتا ۔ اس کی خصوصیات گنوانا نہیں بلکہ اس کیفیت کے پردے سے سر اٹھانے والے متعدد ، متنوع اور متناقض جذبات کا اظہار کرتا ہے اور ان کے ذریعے سے جو کیفیت ترتیب پاتی ہے اس سے شاعر کے داخلی احاطۂ ادراک میں موجود کیفیت کا اظہار ہوتا ہے ۔ یوں سمجھیں کہ یہ ایک دوہرا عمل ہے ۔ ریڈیو کی نشریات میں جس طرح آواز کو میکانکی عمل سے توانائی کی لہروں میں تبدیل کرتے ہیں اور پھر ان توانائی کی لہروں کو موجۂ آواز کا رنگ دیتے ہیں ، اس قسم کا دوہرا عمل تخلیق میں وقوع پذیر ہوتا ہے ۔ خارجی محرکات اور مہیجات شاعر کے داخلی احاطۂ ادراک میں تاثرات مرتسم کرتے ہیں ۔ ان مرتسم تاثرات کو شاعر قالب شعر میں ڈھالتا ہے اور کوشش یہ ہوتی ہے کہ قاری کے ذہن میں اس قسم کا مرتسم تاثر داخلی احاطۂ ادراک میں ظہور پذیر ہو جو شاعر کا سرمایہ تھا اور جس کا اظہار اس کے پیش نظر تھا ۔ آپ جب کوئی غزل پڑھتے ہیں تو اس کا ہر شعر آپ کو ایک منفرد جذبے کا شعور بخشتا ہے ۔ پوری غزل سے پیدا ہونے والے مختلف ، متنوع اور متناقض اثرات مل کر ایک بھرپور کیفیت کا اثر پیدا کرتے ہیں ۔ قاری کے ذہن میں ترتیب پانے والی یہ کیفیت شاعر کی کسی مخصوص کیفیت مزاج یا موڈ کا سراغ دیتی ہے جو اس مخصوص غزل میں ظاہر ہوا ۔

غزل میں ایک مکمل مزاجی کیفیت اظہار پاتی ہے ، نظم میں محض ایک جذبہ ۔ جس طرح جذبے کے اظہار کے لیے یہ لازم ہے کہ شاعر اس جذبے کی خصوصیات کا بہ تمام و کمال اظہار کرے ، اسی طرح پوری مزاجی کیفیت کا اظہار اس بات کا متقاضی ہے کہ غزل گو ان تمام جذبات کا اظہار کرے جو کسی مخصوص مزاجی کیفیت کے وقفے میں اس پر وارد ہوئے ہوں ۔ یہ وقفہ جتنا طویل ہوگا اسی قدر اس میں پیدا ہونے والے جذبات کی تعداد اور تنوع میں اضافہ ہوگا ۔ جس طرح جذبے کے اظہار میں لیبل نہیں لگایا جاتا اسی طرح موڈ یا کیفیت مزاج کے لیے یہ بات لازم ہے کہ غزل کے اشعار میں اسے واشگاف الفاظ میں بیان نہ کیا جائے بلکہ ایماء اور اشارے سے کام لیا جائے۔

اب کسی مسلمہ غزل گو کی کوئی مسلمہ اچھی غزل لے لیجیے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ آج تک اردو یا فارسی میں کوئی ایک غزل بھی ایسی نہیں کہی گئی جس میں یہ وحدت تاثر یا مزاجی کیفیت کی یک رنگی

موجود نه هو ۔ اسی بات کو اساتذہ قدیم غزل کی همواری سے تعبیر کرتے تھے ۔ وہ نام کی غزلیں جن میں یہ خصوصیت نہیں ملتی، کہی نہیں جاتیں بلکہ بنائی جاتی ہیں ۔ ان میں شعر '' ہوتے '' نہیں '' نکالے '' جاتے ہیں ۔ وہاں جذبہ الفاظ کے قالب میں نہیں ڈھلتا بلکہ الفاظ کے کھلونوں پر جذبے کا رنگ چڑھانے کی ناکام کوشش کی جاتی ہے ۔ وہ ردیف و قافیہ کے صحیح استعمال ، تراکیب کی جدت ، مضامین کی ندرت ، تلاش الفاظ تازہ اور خیال آفرینی کا مجموعہ تو ہو سکتی ہیں ، غزلیں نہیں ہوتیں[1] ۔

اب ہم شمس قیس رازی کی تصریحات ، پروفیسر حمید احمد خاں کی توضیحات اور ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی تشریحات کو ملحوظ رکھ کر یہ کہہ سکتے ہیں کہ غزل کے لیے لازم ہے : (۱) اشعار ایک ہی بحر میں لکھے گئے ہوں (۲) یک قافیہ ہوں (۳) اصلاً فنون عشقیات سے مربوط ہوں (جیسا کہ ظاہر ہے نیرنگیٔ حیات بھی غزل کے سانچے میں ڈھل کر فنون عشقیات کا روپ دھار لیتی ہے) ۔ (۴) اسلوب ابلاغ و اظہار دل پذیر اور شیریں ہو ۔

یہ باتیں تو گویا غزل کے اشعار کو لازم ہیں کہ یہ نہ ہوں گی تو شعر غزل کے دائرے ہی سے خارج ہو جائے گا ۔ اچھی غزل یا غزل کے اچھے اشعار کی پہچان یہ ہے کہ مضامین میں عمومیت ہو ، بشرطیکہ شاعر کی انفرادیت بھی اجاگر ہوتی ہو ۔ غزل سرا کی نکتہ سنجی نے حقیقت کو نئے پہلوؤں سے دیکھا ہو یا مختلف پہلوؤں سے دیکھ کر حقیقت کی کلیت کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہو ۔ اشعار ان معروف بیانیہ سانچوں میں ڈھلنے کی صلاحیت رکھتے ہوں جو تغزل سے مخصوص ہیں ۔ بالفاظ دیگر اشعار ان مطالب و معانی پر مشتمل ہوں جو غزل کے قبیلے سے متعلق ہیں ۔ (ظاہر ہے کہ بامتداد زمان غزل کے قبیلے کے افراد میں یا موضوعات غزل میں اضافہ ہوتا رہتا ہے ، تا ایں کہ تصوف کے رموز و اسرار سے لے کر فلسفے کے تعقلات و تصورات بھی جذبے میں سموئے جانے کے بعد اور حسین و جمیل اظہار کا پیراہن زیب تن کرنے کے بعد غزل کے قبیلے کے افراد سے اس طرح گھل مل گئے کہ حافظ کے لیے یہ ممکن ہو گیا کہ تغزل اور تصوف کی حد فاصل کو مٹا دے اور اقبال کو یہ سعادت میسر آئی کہ

---

۱ ۔ صحیفہ ۔ لاہور (۳)

تغزل‌اور فلسفے کے امتیازات کو رفع کر دے ۔ ظاہر ہے کہ بہ‌تدریج اور مضامین بھی پرانے موضوعات سے مربوط ہو کرغزل کےقبیلے میں داخل ہوتے رہیں گے اور غزل نظم ہی کی طرح تمام حقائق خارجی کی نہایت کامیاب ترجمانی کرنے لگے گی) ۔

ضروری ہے کہ غزل میں آہنگ ، ترنم اور نغمے کی جمالیاتی صفات جلوہ‌گر رہیں کہ شعر کو موثر ہونے کے لیے پہلے در گوش پر دستک دینا پڑتی ہے - غزل کا آہنگ اور اس کا وزن مضامین کے مطابق ہونا چاہیے ۔ یہ بھی ضروری ہے کہ غزل میں تاثر کا تسلسل موجود ہو ۔ اس کی نوعیت جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے ، منطقی نہیں ، تو جس نسبت سے غزل میں یہ‌خوبیاں موجود ہوں گی اسی نسبت سے غزل کامیاب گنی جائے گی ۔

اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ہے (دیکھیے تشبیہ اور استعارہ کے مباحث) کہ رمز و ایما ، استعارہ ، کنایہ اور تشبیہ غزل سرائی کی جان ہیں ۔ اس مرحلے پر اس بات کی تصریح کر دینی چاہیے کہ رمز و ایما ، کنایہ اور تشبیہ کا استعمال تب ہی صناعانہ ہو گا کہ غزل سرا اردو غزل کی روایت ، اس کے زمانۂ تسلسل کے کوائف اور اس کی علامات و مصطلحات سے کاملاً آگاہ ہوگا ۔ ارباب تصوف نے اظہار معانی کے لیے بہت سی اصطلاحات تغزل سے مستعار لی ہیں اور یوں متصوفانہ اشعار کی تاثیر اور دل کشی میں اضافہ کرنا چاہا ہے ۔ غزل کی روایت اور اس کی مصطلحات اور علامات کا سرسری مطالعہ کیجیے تو بھی معلوم ہو جائے گا کہ غزل سراؤں نے واردات ناز و نیاز کے اظہار کے لیے بہت سے الفاظ و کلمات کے معانی اس طرح متعین کیے ہیں کہ سامنے کا کلمہ یا لفظ زنجیر در زنجیر بہت سے افکار و تصورات اور واردات و تجربات سے مربوط ہوگیا ہے ۔ ان علائم و رموز کی اور ان مصطلحات کی پوری فہرست تیار کرنا تو در اصل ارباب لغت کا کام ہے لیکن یہاں کچھ علائم و رموز کا ذکر کیا جاتا ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب تک غزل سرا الفاظ و کلمات کے صحیح معنوں سے ، ان کی اصطلاحی دلالتوں سے اور ان کے لوازم سے کاملاً آگاہ نہ ہوگا اس کی غزل سرائی کا مقام بہت بلند نہ ہوگا ۔

راقم‌السطور نے اردو شاعری کے علائم و رموز سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا کہ شاعری سے مراد اصلاً غزل ہی ہے : ”مثال کے طور پر یہ بات مسلّم

ہے کہ دلبری کی جتنی ادائیں ہیں اور حسن کے جتنے روپ ہیں وہ اتنے مختلف النوع ، پراسرار اور تغیر پزیر ہیں کہ ان کو شعور کی گرفت میں لانا بہت مشکل ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک تو حسن تناسب کا نام ہے اور تناسب و تناظر صرف اُس شخص کو نظر آتا ہے جس کا مذاق سلیم پختہ اور جس کا شعور مطالعے پر مبنی ہو ۔ دوسرے یہ کہ انسانی حسن طبعاً نت نئے روپ دھارتا ہے ۔ انسان کا چہرہ ، اس کے خط و خال ، اس کی چال ڈھال ہر لمحہ شدید اور معمولی کیفیات و جذبات سے متاثر ہوتے ہیں ، چہرے پر جذبات کا اتار چڑھاؤ عکس پزیر ہوتا ہے اور یوں انسان کا چہرہ نت نئے سانچوں میں ڈھلتا رہتا ہے ۔ اس کے چہرے پر جذبات کے نقوش کبھی مدھم اور کبھی تیکھے نظر آتے ہیں ۔ مصور رنگ اور خطوط کے ذریعے اور شاعر الفاظ کی وساطت سے ان کی حیرت انگیزی کو قاری تک پہنچانا چاہتا ہے ۔ معمولی انسان کا چہرہ بھی جذبات کے مد و جزر کی وجہ سے مطالعے کا موضوع بن سکتا ہے لیکن وہ چہرہ جس میں آہنگ اور تناسب موجود ہو ، یعنی حسن نت نئے رنگ کچھ اس طرح بدلتا ہے اور دل پزیری اور دل‌فریبی کی ایسی ایسی اداؤں کا اظہار کرتا ہے کہ بڑے بڑے شاعر حسن کی تصویر کشی میں کبھی ٹھوکر کھاتے ہیں اور کبھی کھلم کھلا اپنے عجز کا اعتراف کرتے ہیں ۔ یہ حسن کے بدلتے ہوئے روپ شاعر کی گرفت میں نہیں آتے ۔ ان کی بنا پر اگر حسن کو گریز پا کہا جائے تو غیر موزوں نہ ہوگا ۔

حسن کی گریز پائی ، اداہاے جمال کی تغیر پزیری اور دلبری کی وضع کے تبدلات ہمیشہ شعر کا موضوع بنتے رہتے ہیں ۔ کبھی شاعر نے حسن کے تناسب کو جزواً الفاظ کے شیشے میں پری بنا کر اتار دیا ہے ، کبھی صرف ایسا ہوا ہے کہ پڑھنے والے کے افق خیال پر برق جمال کوند گئی ہے اور بس ۔ حسن یا تناسب حقیقت کا ایک رخ ہیں ۔ حقیقت کی کلیت کا شعور معمولی انسانوں کو تو ہو نہیں سکتا ، انبیاء اور اولیاء البتہ اس کے مدعی ہیں ۔ شاعر صرف یہ کر سکتا ہے کہ حسن ، تناسب اور آہنگ کے مختلف پہلوؤں کا استفسار کرتا رہے ، یہاں تک کہ تصویر مکمل ہو جائے اور ذہن انسانی جزئی سے کلی کی طرف رجوع کرے ۔ جب شعراء نے آہنگ و تناسب یا حسن کو مختلف پہلوؤں سے دیکھا ، جانچا ، پرکھا اور برتا تو معلوم ہوا کہ بعض کیفیات

ایسی ھیں جس کے لیے علیحدہ علیحدہ کلمات موجود ھیں - چنانچہ اس کلمے کے استعمال سے حسن کی ایک خاص صنعت یا دلبری کے ایک پہلو کا اپنی تمام دلالت ھائے التزامی کے ساتھ اظہار ھو جاتا ھے - جب حسن کے کسی نئے پہلو کی نئی تصویر کشی مقصود ھوتی ھے تو یہ کلمات جو حسن کے پہلے دریافت شدہ پہلوؤں کی علامتیں ھوتے ھیں ، پڑھنے والے کے لیے مشعل راہ بن جاتے ھیں کہ وہ انھی کی روشنی میں اس ان دیکھی ، ان بوجھی اور ان جانی صفت کو بھی دیکھتا ھے جو شاعر کے مدنظر ھے - میں نے عرض کیا تھا کہ اردو کی شعری روایت نے فارسی اور عربی شعری روایت کا دودھ پیا ھے اور اس دودھ کی خوشبو اب تک اردو کی شعری روایت کے رگ و ریشہ کو مہکاتی ھے - فارسی اور عربی میں حسن اور تناسب کے بعض پہلوؤں کے اظہار کےلیے بعض کلمات موجود نہیں تھے ؛ ان کے معنی متعین تھے ، ان کی دلالیں روشن تھیں - ان کے ساتھ جو کوائف اور متعلقات ذھنی وابستہ ھیں ، وہ معلوم تھے - ان کے استعمال سے قاری یہ محسوس کرتا تھا کہ وہ ایک جانی بوجھی شاھراہ پر سفر کر رھا ھے - یہ الفاظ و کلمات سنگ میل تھے جو اسے حسن کی کیفیت کے شعور کی طرف لیے جارھے تھے - یہ کلمات اردو میں اب بھی موجود ھیں - اردو کے تمام بڑے کلاسیکی شعراء نے دلبری ، روپ اور تناسب کے مختلف پہلوؤں کے اظہار و ابلاغ کے لیے ان کلمات کو استعمال کیا ھے اور ان کی دلالتوں سے فائدہ اٹھایا ھے لیکن افسوس ھے کہ بامتداد زماں یہ کلمات اب کچھ رسمی سے لفظ بن کر رہ گئے ھیں - اکثر شعرا ، نقاد اور پڑھے لکھے مخاطب اس بات پر غور نہیں کرتے کہ جلیل القدر کلاسیکی شعرا نے ان کلمات سے کیا معانی مراد لیے ھیں اور حسن کے کن پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا ھے - ان کلمات سے کاملاً آگاھی اس لیے ضروری ھے کہ جب تک ھم ان کلمات کا صحیح مفہوم نہ جانیں گے کسی بڑے کلاسیکی شاعر کے ان الفاظ سے لطف اندوز نہ ھو سکیں گے جن میں حسن کی تصویر کشی کی گئی ھے - اکثر و بیشتر آج کل کے شعرا اور نقاد جو روپ ، تناسب اور حسن کے مختلف پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ھیں ، ان کلمات کو ھم معنی اور مرادف سمجھتے ھیں ، مترادف ھی نہیں - یہی وجہ ھے کہ یہ کلمات جو کبھی دلبری کے اسرار و رموز کے خزینے تھے ، آج بے ثمر نظر آتے ھیں - اس کی وجہ یہ نہیں کہ ان

کلمات کو نئی حقیقتوں کے انکشاف نے متروک یا بے معنی قرار دے دیا ہے ، اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے اُن زبانوں کا مطالعہ ترک کر دیا ہے جن کی روایت سے اردو شعری روایت حقیقت کے انکشاف میں مدد لیتی تھی -

میں چند کلمات کا ذکر کرتا ہوں اور یہ بتاتا ہوں کہ ان کے معانی میں کیا اختلاف ہے - یہ کوشش بھی کی جائے گی کہ مثالوں کے ذریعے واضح کیا جائے کہ پرانے کلاسیکی شعرا اس اختلاف معنی سے آگہ تھے -

حسن ، روپ ، دلبری یا تناسب کی مختلف صورتوں ، شکلوں ، پہلوؤں اور رخوں کے اظہار کے لیے اکثر یہ کلمات استعمال ہوتے ہیں : کرشمہ ، عشوہ انداز ، ادا ، غمزہ ، آن ، ناز ، جلوہ ، تماشا -

ان کلمات کے معانی میں اختلاف ہے ، ان کی دلالتوں میں اختلاف ہے ، روپ کے جن پہلوؤں کی طرف یہ اشارہ کرتے ہیں ان میں اختلاف ہے ، لیکن آج یہ حالت ہے کہ یہ سمجھ کر کہ عربی اور فارسی کا مطالعہ بے معنی ہے ان کلمات کو اس طرح مرادف یا مترادف سمجھا جاتا ہے گویا کسی لغت نویس نے بیٹھ کر خواہ مخواہ یہ کلمات وضع کر لیے تھے - شاید یہ مضمون اس کا متحمل نہ ہو کہ میں تمام کلمات کی تشریح و توضیح کروں ، اختلافات نمایاں کروں ، وجہ اختلافات کا ذکر کروں اور دوسرے متعلقہ مسائل سے بحث کروں لیکن اتنا تو ہو سکتا ہے کہ کچھ کلمات کے صحیح معانی اور ان کی دلالتوں کا ذکر کر دیا جائے -

پہلے لفظ 'آن' پر غور کیجیے - جو لوگ فنون لطیفہ کے ماہر نہیں اور جمالیات کے اصول سے بے خبر ہیں ، وہ بھی جانتے ہیں کہ حسن محض لب لعلیں اور زلف گوھریں کا نام نہیں ، صرف کمر کی نزاکت اور رخسار کی لطافت ہی کو حسن نہیں کہتے ! حسن در اصل وہ چھب ہے جو اعضا کے تناسب سے پیدا ہوتی ہے - ہر شخص جانتا ہے کہ بعض اوقات کسی عورت میں بظاہر حسن کے سب لوازم موجود ہوتے ہیں لیکن اس کے باوصف اس میں وہ سج دھج یا چھب نہیں ہوتی جس کے نور سے چہرہ اور جسم دونوں منور ہوتے ہیں - اس چھب یا سج دھج کا تعلق نہ رنگ سے ہے نہ محض خد و خال سے بلکہ یہ جسمی تناسب یا آهنگ کا دوسرا نام ہے - یہ جسمی تناسب ، آهنگ یا چھب بعض اوقات ہر ایک کو نظر نہیں آتی - کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ صرف

ذوق سلیم اس کا مشاہدہ کرتا ہے (کہ تناسب حسن کا دوسرا نام ہے) ۔ فارسی کے شاعر بار بار اس بات پر زور دیتے ہیں کہ کمر کی نزاکت ، بالوں کی لمبائی اور قامت کی سر بلندی کو حسن نہیں کہتے بلکہ حسن ان تمام چیزوں سے ماورا ہے ۔ حسین شخص میں ایک خاص چھب یا وضع ہوتی ہے جسے فارسی شعرا 'آن' کہتے ہیں ۔ انگریزی میں جنسی کشش کے لیے لفظ It استعمال کیا جاتا ہے ، یعنی یہ ۔ اب یہ بڑا مبہم لفظ ہے ۔ اس لفظ سے یہ نہیں معلوم ہوتا کہ جنسی کشش کا ماخذ کیا ہے مگر اتنا مسلم ہے کہ بعض لوگوں میں جو بظاہر حسین ہوتے ہیں ، یہ کشش موجود نہیں ہوتی اور بعض غیر حسین لوگوں میں یہ کشش بدرجۂ اتم موجود ہوتی ہے ۔ اسی پر اسرار صفت کو انگریزی روزمرہ نے it کہا ہے اور ایرانی شعرا نے آن ۔ ان شعروں پر غور کیجیے گا :

خوبی ہمیں کرشمہ و ناز و خرام نیست
بسیار شیوہ ہا است بتاں را کہ نام نیست

شاہد آن نیست کہ موی و میانے دارد
بندۂ طلعت آن باش کہ آنے دارد

ہزار نکتہ دریں کاروبار دلداریست
کہ نام آن نہ لب لعل و خط زنگاریست

نہ ہر کہ چہرہ بر افروخت دلبری داند
نہ ہر کہ آئینہ سازد سکندری داند

اب غور فرمائیے گا کہ حسن اور آن کو ایک دوسرے کے مقابل ٹھہرایا گیا ہے ، یعنی حسن وہی لب لعلیں اور زلف گوہریں ، گل رخسار اور خط زنگار کا نام ہے اور آن ایک دوسری چیز ہے جو ہے کہیں انھی چیزوں میں لیکن ان سے جدا اور ان سے ماورا ہے ۔ اب سودا کا شعر یاد کیجیے :

سودا جو ترا حال ہے ، ایسا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

آن بان کی ترکیب پر غور کیجیے ۔ اس پر بھی غور فرمائیے کہ آن کے ساتھ معانی کا کتنا وسیع سلسلہ وابستہ ہے ۔ آج کون اس بات پر غور کرتا ہے کہ آن اس پر اسرار صفت کا نام ہے جس کا شعور ہوتا ہے ، جس کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا کہ اردو کی شعری روایت نے تناسب کی بجائے آن کا لفظ استعمال کیا اور اس سے یہ مراد لی کہ جو شخص جمالیاتی تربیت سے آراستہ نہ ہو ، اسے حسن کا تناسب دیکھ کر ایک خاص قسم کی کیفیت کا شعور ہوگا ۔ وہ گویا ان کا مشاہدہ کر رہا ہوگا ۔ دراصل آن تناسب کا نام ہے ۔ تناسب جمالیاتی اصطلاح ہے ، آن شعری رمز ہے ، اردو لغت آن کے یہ معانی بتاتی ہے : معشوقانہ انداز ، چھب ، ناز محبوبی ، شان ۔ اور معانی کا بھی ذکر کرتی ہے ، لیکن ہمیں انھی سے بحث ہے جو معانی درج کیے گئے ہیں ۔ ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ان میں سب سے پر اسرار لفظ چھب ہے ۔ یہی ان کے اصل معنی پر دلالت کرتا ہے اور کلاسیکی شاعر جہاں آن استعمال نہیں کرتے وہاں چھب سے کام لیتے ہیں کہ چھب میں بھی وہی پر اسرار صفت موجود ہے جو آن میں ہوتی ہے ۔ چھب کے معنی دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اس کے معنی بدن کی ساخت ، انداز جسم ، خوبصورتی اور معشوقانہ ناز و انداز ہیں ۔ یہ کلمہ ہندی ہے ۔ کوئی شک نہ رہا کہ کیا ہندی اور کیا فارسی ، دونوں حسن کی اس پر اسرار صفت سے آگاہ ہیں جسے ہم تربیت یافتہ ہونے کے بعد تناسب کا نام دیتے ہیں ۔ نظیر اکبر آبادی نے چھب کو آن کے معنی میں اکثر استعمال کیا اور یہ جان کر استعمال کیا کہ چھب سے مراد آن ہے ۔ اس کے اشعار اس پر شاہد ہیں ۔ آن اور چھب کا استعمال اس کے ہاں دیکھیے :

ملنے کا ترے رکھتے ہیں ہم دھیان ادھر دیکھ
بھاتی ہے بہت ہم کو تری آن ادھر دیکھ

اس سینے کا وہ چاک ستم اس کرتی کا تن زیب غضب
اس قد کی زینت قہر بلا اس کافر چھب کا زیب غضب

اب جو شخص نہ جانتا ہو کہ آن اس صفت پر اسرار کا نام ہے جو جان حسن ہے ، یعنی تناسب اور چھب بھی اسی کو کہتے ہیں تو نہ وہ چھبیلی کے کلمے کے بانکپن سے آشنا ہوگا ، نہ آن بان کی ترکیب سے لطف اٹھائے گا اور

نہ سودا کے شعر کی کیفیت اس تک منتقل ہو گی - آپ کہیں گے کہ آن کے معنی اردو لغت میں دیکھ لینے کافی تھے - یہ درست ہے لیکن جب تک فارسی اشعار میں آن کا استعمال نہ دکھایا جاتا ، اس کلمے کی دلالتیں کبھی واضح نہ ہو سکتی تھیں ، نہ یہ خاص معانی کا پابند اور اس سے مشروط ہو سکتا تھا - اس کے معانی ایک سیال شکل میں رہتے - ہاں فارسی شعری روایت کا مطالعہ کرنے کے بعد اس کلمے کی دلالتیں بالکل واضح ہو جاتی ہیں -

اب ذرا کلمۂ تماشا پر غور کیجیے - اردو میں (عام طور پر) لکھنے والے یہی سمجھتے ہیں کہ تماشا ، سیر و تماشا کو کہتے ہیں یا نظارہ اور دید کو کہتے ہیں یا پھر اس کے معانی ہیں مجمع ، ہنگامہ ، میلہ ٹھیلہ لیکن اس لفظ کی اصل پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ فارسی اور اردو شعرا نے اس کلمے کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ بہت سی دلالتیں اس سے وابستہ ہو گئی ہیں - یہ عربی زبان کا لفظ ہے - اس کا مادہ 'مشی' ہے جس کے معنی ہیں باہم چلنا - پرانے زمانے میں فلسفیوں کا جو گروہ چلتا جاتا تھا اور شاگردوں کو تعلیم دیتا تھا اس لیے مشائین کہلاتا تھا -

فارسی میں جب یہ کلمہ آیا تو اس کے ساتھ کچھ اور دلالتیں بھی آئیں ، مثلاً دو تین دوست مل کر سیر کرنے کو گئے اور انھوں نے دلفریب نظارے دیکھے تو گویا تماشا کیا - ایرانیوں نے اس لفظ میں ہنگامہ اور تعجب آمیز حالت کی دلالتوں کا اضافہ کیا . . . . اردو میں جب یہ کلمہ آیا تو فارسی کی تمام دلالتیں ساتھ لایا - ایران والوں نے ایک خوبصورت دلالت یہ بڑھائی تھی کہ محبوب کی طرف اشتیاق سے دیکھنا بھی تماشا ہے - جمال کے اظہار کا نام بھی تماشا ہوا - اب دیکھیے فارسی کی یہ دلالت کہ محبوب کے جمال کا اظہار تماشا ہے ، یوں ظاہر ہوتی ہے :

غنچۂ دلہا ز شوقت ہر طرف وا می شود
گر نقاب رخ بر اندازی تماشا می شود

اب رہی یہ بات کہ وہ جو عربی میں چلنے کی دلالت تھی ، وہ بھی فارسی میں آئی یا نہیں؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ تمام پڑھے لکھے فارسی شعرا نے جب یہ کلمہ استعمال کیا ہے تو حرکت کا اظہار ضرور دکھایا ہے - مثلاً محمد ولی سلیم کہتا ہے (اور کیا خوب کہتا ہے) :

زیں طرف عجز و نیاز و واں طرف دشنام و ناز
درمیان ما و او قاصد تماشا می کند

اور خواجہ کرمانی کہتا ہے :

شگوفہ ۔ر تماشاے عارض رخ دوست
سر از دریچۂ چوبین شاخ بر می کرد

اردو کے جو شاعر کلاسیکی شعری روایت کے رموز سے آگاہ ہیں، وہ جب تماشا کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو حرکت کا شائبہ ضرور دکھاتے ہیں :

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

تماشا کر اے محو آئینہ داری تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

فیض کہتا ہے :

وہ آئیں تو سر مقتل تماشا ہم بھی دیکھیں گے

اس سلسلے میں فارسی کا ایک شعر شنیدنی ہے کہ تماشا کی ساری دلالتیں اپنے اندر مخفی رکھتا ہے :

بہ جرم عشق تو ام مے کشند و غوغائیست
تو نیز بر سر بام آ کہ خوش تماشائیست

اب رہی یہ بات کہ تماشا میں جو اظہار جمال کا عنصر ہوتا ہے وہ اردو میں منتقل ہوا یا نہیں ؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ بڑی خوبی سے منتقل ہوا۔ آتش کہتا ہے :

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

حرکت بھی ہے، اظہار جمال بھی ہے، ہنگامہ بھی ہے، حیرت انگیز واردات بھی ہے۔

داغ نے قصہ ہی ختم کر دیا :

جلوہ دیکھا تری رعنائی کا کیا کلیجا ہے تماشائی کا

حسرت نے سودا کے ایک شاگرد کا شعر 'نکات سخن' میں نقل کیا ہے کہ شنیدنی ہے۔ جمال کا اظہار بھی ہے، حرکت بھی ہے اور حیرت انگیز منظر بھی دیدنی ہے :

اس برق طور کی ہیں تماشا ہتیلیاں شمعیں کلائیاں ، ید بیضا ہتیلیاں
غالب کے اس شعر میں . . . حرکت کا اظہار کس قدر بلیغ ہے :
بدل کر فقیروں کا ہم بھیس غالب تماشائے اہل کرم دیکھتے ہیں
اس کلمے میں حیرت اور استعجاب کا جو عنصر ہے ، حسرت موہانی کے اس مصرعے میں اس کا اظہار دیکھیے :

اس پہ وہ بگڑے ہیں لو اور تماشا دیکھو!

صبا کے ایک شعر میں اس کلمے کی تمام دلالتیں یعنی حرکت چلنا ، ہنگامہ ، حیرت انگیز منظر ، اظہار جمال ۔ اشتیاق دید سبھی کچھ آگیا ہے ۔ ایک ہی شعر کے ذریعے سب دلالتیں ظاہر ہوتی ہیں ۔ مطلع ہے :

کون ہوگا جو نہ محو رخ زیبا ہوگا
تم اگر سیر کو نکلو گے تماشا ہوگا

فانی بدایونی اگرچہ مغربی تعلیم سے بہرہ یاب تھے لیکن علوم شعری انہیں خوب مستحضر تھے اور اردو کی شعری روایت ان کے کلام میں پورے عروج پر پہنچی نظر آتی ہے ۔ کوشش کی جائے تو اردو شعری روایت کے تمام علائم و رموز کا اثبات انہی کے کلام سے ہو جائے گا مگر مجھے اس وقت صرف تماشا سے غرض ہے ۔ ان کا ایک شعر سنیے جس میں صبا کے شعر کی طرح تمام لغوی اور وصفی معانی اور دلالتیں موجود ہیں ۔ غزل ہے :

بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقابل سے اٹھا
مل کے پلٹیں تھیں نگاہیں کہ دھواں دل سے اٹھا

بڑی معرکے کی غزل ہے - اس میں یہ شعر سنیے :

جلوے محسوس سہی آنکھ کو آزاد تو کر
قید آداب تماشا بھی تو محفل سے اٹھا

غور فرمائیے گا ، یہاں اظہار جمال بھی ہے ، یعنی جلوۂ محسوس ، حرکت بھی ہے اور آداب تماشا کی قید اٹھنے کی جو تمنا ہے ، وہ پوری ہو جائے تو حرکت کی نوعیت میں تغیر بھی واقع ہوگا اور ظاہر ہے کہ آداب تماشا بھی بعض حرکات پر مشتمل ہیں ۔ غالب بھی کلاسیکی روایت کے رموز و اسرار کا بہت بڑا محافظ ہے بلکہ وہ تو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اس کے کلام میں ہر لفظ گنجینۂ معنی طلسم ہوتا ہے ، اس لیے اس کے کلام میں تماشا کی

شکل دیکھ لیجیے کہ معلوم ہو جائے کہ کلاسیکی روایت اس کلمے میں کن دلالتوں کو مخفی دیکھتی تھی اور ہم ان دلالتوں سے نا آشنا ہونے کے باعث کتنی سعادت سے محروم ہو گئے ہیں :

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو   اک تماشا ہوا گلہ نہ ہوا

خانہ ویراں سازیٔ حیرت تماشا کیجیے
صورت نقش قدم ہوں رفتۂ رفتار دوست

نا کامیٔ نگاہ ہے برق نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں[1]

اب جلوہ کی داستان سنیے :

غزل کے علائم و رموز کے سلسلے میں ایک کلمہ جان کلام ہے ، یعنی ''جلوہ''۔ اس کلمے کی داستان بڑی دراز ہے اور حکایت بڑی لذیذ ؛ دراز تر کہنے کا یہ موقع تو شاید نہیں ، کہیں کچھ گرہیں کھولتا ہوں کہ جلوے کے لغوی و مجازی معانی واضح ہوں ، اس کی دلالتیں روشن ہوں اور معلوم ہوسکے کہ غزل نگاری میں یہ لفظ کتنی پر اسرار کیفیتوں کا حامل ہے ۔

صاحب 'منتخب' لکھتے ہیں : ''جلوہ ، بالفتح نمودن او رعرض کردن خود را بر کسی ۔''

صاحب 'غیاث' لکھتے ہیں : ''جلوہ ، بالکسر بنوع خاص خود را با کسی نمودن از مدار و کشف و فرہنگ حسینی و لطائف و در منتخب بہار عجم بالفتح است بمعنی نمودن و عرض کردن خود را با کسی و گاہی مجازاً بمعنی خرام معشوق نیز مستعمل می شود - '' یعنی جلوہ اسے کہتے ہیں کہ کوئی شخص دوسرے کے سامنے ادائے خاص سے ظاہر ہو یا ایک وضع خاص سے اپنے آپ کو کسی کے سامنے پیش کرے اور مجازاً محبوب کی رفتار کو بھی جلوہ

۱۔ رسالہ ''تخلیق'' کراچی۔

کہتے ہیں ۔

صاحب ، بہار عجم ، لکھتے ہیں: ''جلوہ بالفتح نمودن و عرض کردن خویش را بر کسی و مستانہ ، بی پردہ ، رنگیں ، شوخ، حیرت افزا ، محشر پناہ ، خورشید بہار ، تحیر گداز ، موزوں ، شیریں پا در رکاب و خشک از صفات اوست ۔،، تعریف تو صاحب، بہار عجم ' نے وہی کی ہے جس کا اوپر ذکر آیا ہے ، البتہ جلوے کی صفات بڑی معنی خیز بتائی ہیں ۔ ان صفات میں رنگین ، شوخ ، شیریں اور موزوں بہت اہم ہیں اور مرکزی حیثیت کی حامل ہیں ۔ انھوں نے اس سلسلے میں جو شعر نقل کیے ہیں ان کا رنگ بھی دیکھ لیجیے :

رحم است بر درازی اندوہ قمریاں
پرواز پست و جلوۂ سرو رواں بلند

واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند
چوں بخلوت می روند آں کار دیگر می کنند

سخت جانی ہاست دامن گیر ورنہ ہر شرار
جلوۂ برق تجلی می کند در طور ما

جلوۂ پیچ و خم از موے کمر خواہد رفت
تاب ایں رشتۂ باریک بدر خواہد رفت

جلوے سے جو مشہور ترکیبیں وضع کی گئی ہیں ان میں سے کچھ یہ ہیں : جلوہ بد مست ، جلوہ پرداز ، جلوہ طراز ، جلوہ فروش ، جلوہ گداز ، جلوہ مست ۔

آزاد نے اس سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے، وہ بھی شنیدنی ہے ۔ وہ کہتے ہیں کہ جلوہ عربی لفظ ہے اور معنی اس کے معمولی ہیں ، لیکن فارسی میں آ کر اپنی ترکیب سے بڑائی ، خود نمائی اور خوش نمائی کے معنی پیدا ہوتے ہیں ۔ پری زادوں کے جلوے میں جو خوش ادائی کے انداز ہیں ، جاننے والوں کے دل جانتے ہیں ۔ تو معلوم ہوا کہ عربی میں جلوے کے معانی صرف اظہار کے تھے لیکن جب یہ کلمہ فارسی میں آیا تو اس میں

خوش نمائی اور خوش ادائی کا عنصر پیدا ہو گیا - یہی اردو کی کیفیت ہے -

فارسی اور اردو کی شعری روایت میں یہ کلمہ جس طرح استعمال کیا گیا ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ انداز ، ناز ، ادا ، غمزہ ، عشوہ اور دلبری کی علیحدہ علیحدہ صورتیں یا روپ ہیں - اس کے برخلاف جلوہ حسن کی کلیت کی خوش‌نمائی یا دل ربائی کے اظہار کا نام ہے - چنانچہ حیم جو عصر حاضر کے بہت بڑے لغت نگار اور لسانیات کے ماہر ہیں ، جلوے کے ماتحت لکھتے ہیں : ''حسن کی تمام رعنائی اور جلال کا اظہار -'' اور ساتھ ہی یہ مثال درج کی ہے'' حسن خود را جلوہ می دهد'' - اور اس مثال کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ محبوبہ اپنے حسن کے بانکپن کا اظہار کر رہی ہے - میں نے محبوبہ کا لفظ اضافہ کر دیا ہے کیونکہ انہوں نے تانیث کی ضمیر استعمال کی تھی -

اب اس میں کوئی شک نہ رہا کہ جلوہ ، حسن کی تمام اداؤں کے اظہار عمومی کا نام ہے - حیم ہی نے اس لفظ کے ماتحت جلوہ گاہ کی ترکیب کے معانی بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ وہ مقام ہے جہاں دولھا دلہن کو سب سے پہلے دیکھتا ہے - انہوں نے بے نقاب کرنے کا لفظ استعمال کیا ، ہم اپنی اصطلاح میں آرسی مصحف کے مقام کو جلوہ گاہ کہہ سکتے ہیں - اب غور کرنا چاہیے جب دلہن پہلی بار دولھا کے سامنے بٹھائی جاتی ہے ، تو وہ ایسی بنی ٹھنی ہوتی ہے کہ اس کی اداؤں کے تمام پہلو اور اس کے جمال کے تمام عناصر نمایاں کر کے دکھائے جاتے ہیں ، اسی لیے اس مقام کو جلوہ گاہ کہا کہ یہاں دلہن کا حسن حد کمال تک پہنچا ہوا نظر آتا ہے - گویا جلوے کے معانی میں ایک اور دلالت کا اضافہ ہوا ، یعنی کمال حسن کے اظہار کا پہلو بھی اس کلمے کے معانی میں شامل ہو گیا - اب جلوے کی تعریف یوں کر سکتے ہیں کہ حسن اپنے عروج پر پہنچ کر نیرنگ نظر بن کر اپنی کلیت کا اظہار کرتا ہے تو اسے جلوہ نمائی یا جلوہ گری کہتے ہیں -

حیم نے جلوہ گر کے ماتحت لکھا ہے جس کے اظہار کامل کی کیفیت اور اس کے ساتھ ہی جلوہ کردن اور جلوہ دادن کے کلمات درج کیے ہیں -

اب اس بات میں کوئی شک نہیں رہا کہ انداز ، ناز ، غمزہ ، حسن اور دلبری کے اوصاف ہیں اور ان میں سے ہر کلمہ حسن کے ایک مختلف روپ

یا وضع یا شیوے کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے برخلاف جلوے میں نیرنگئی حسن کی کلیت پائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ حسن اوصاف دلبری کے اس مجموعے کا نام ہے جو تناسب کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس تناسب کو چھب کہتے ہیں۔

وہ جو ہم نے چھب دیکھی دوستوں نے کب دیکھی
ہم کو جیت سکتی تھی روپ کی پھبن تنہا ؟

دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری ہے اور شاعر کی مراد یہ ہے کہ روپ کی پھبن یا حسن کی کوئی خاص وضع ہمارا دل موہ نہ سکتی تھی۔ ہم نے محبوبہ میں وہ چھب دیکھی ہے ، وہ جلوہ دیکھا ہے جو دوستوں کو نظر نہیں آیا کہ ان کا ذوق جمال بہ مدارج پست تر تھا۔

فارسی کے شاعر ہوں یا اردو کے ، غزل میں جب جلوے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات ہمیشہ ملحوظ خاطر رہتی ہے کہ وہ کسی خاص وصف دلبری کا ذکر نہیں کر رہے بلکہ حسن کی نیرنگی ، رنگا رنگی ، تنوع اور کلیت کا اظہار کر رہے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر یوں سمجھنا چاہیے کہ حسن جو تناسب کا دوسرا نام ہے ، ایک لعل تراشیدہ کی طرح ہے جس کے مختلف پہلوؤں پر روشنی کی چھوٹ پڑتی ہے۔ شعرا اور فنکار اپنے اپنے زاویے سے اس لعل تراشیدہ کا مشاہدہ کرتے ہیں تو انہیں بیک وقت ایک وصف دلبری ، ایک پہلوے حسن ، ایک روش جمال دکھائی دیتی ہے اور یہ ایک فطری بات ہے کیونکہ جو چیز مورد مشاہدہ ہوتی ہے اس کو بیک وقت ہم ایک ہی زاویے سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف جب جلوے کا ذکر کیا جاتا ہے تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے شاعر نے الہام سے مدد لے کر اپنے آپ کو اس سطح سے بلند کر لیا ہے جہاں سے وہ فقط ایک پہلو دیکھ سکتا تھا۔ اسے فطرت نے یہ توفیق ارزانی کی کہ وہ ایک لمحۂ گریزاں کے لیے حسن کی کلیت کا مشاہدہ کرے ، یہ حسن کی کلیت جلوہ ہے۔ فارسی اور اردو کی شعری روایت میں (خاص طور پر غزل ملحوظ خاطر ہے) جب جلوے کا ذکر آئے گا (اور دلبری کے سلسلے میں آئے گا) تو اس کے ہمیشہ یہ معنی ہوں گے کہ فنکار نے یا شاعر نے حسن کی گونا گونی ، نیرنگی اور تنوع کے باوصف حسن کی کلیت کا

شعور حاصل کر لیا ہے ۔ شعور میں اصطلاحی معانی میں برت رہا ہوں ، یعنی نفسیاتی کیفیت جس کی تعریف خود اس کی نسبت سے ہوتی ہے اور جس میں انسان گویا کسی چیز کے بطون وجود میں بیٹھ کر اس کا مشاہدہ کرتا ہے۔ یہ شعور بڑا گہرا اور بڑا لطیف ہوتا ہے ، اس کی وجہ یہ ہے کہ فنکار کثرت میں وحدت کا مشاہدہ کرتا ہے ۔ جس طرح مختلف سُرتیاں مل کر ایک راگ پیدا کرتی ہیں ، اسی طرح مختلف ادائیں مل کر کلیت کا ایک رنگ پیدا کرتی ہیں ۔ اردو کے تمام بڑے فنکار اور شاعر اس بات سے آگاہ ہیں ۔ محبوب کا جلوہ وحدت ضرور ہے لیکن اس وحدت میں کثرت کے اتنے عناصر مخفی ہیں کہ فنکار جلوے کا ذکر کرنے کی بجائے جلووں کا ذکر کرتا ہے اور جہاں محض جلوے کا ذکر آتا ہے وہاں بھی اوصاف دلبری کی کثرت ، نیرنگی اور گونا گونی پس منظر میں نمایاں دکھائی دیتی ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ حسن کی کلیت کا احاطہ مشکل ہے اور حسن کو اس طرح دیکھنا کہ وہ اوصاف دلبری کی بجائے ایک وحدت جمال بن کر نظر آئے ، بہت مشکل ہے لیکن بڑے شعرا کو یہ سعادت نصیب ہوتی ہے ۔ البتہ جب انہوں نے جلوہ کہہ کر حسن کی کلیت کی طرف اشارہ کیا ہے تو اس حقیقت کو مدنظر رکھا ہے کہ جلوے میں اداؤں کے ہزاروں جلوے اور بھی مخفی ہیں ۔

اردو کے کلاسیکی شاعر جلوے کے اس معنی سے خوب آشنا تھے اور جب وہ حسن کی کلیت کا شعور اور احساس ہم تک منتقل کرنا چاہتے تھے تو جلوے کا کلمہ استعمال کرتے تھے ۔

واضح رہے کہ جلوہ اگرچہ اصطلاحاً صرف حسن کی کلیت کا اظہار کر سکتا ہے ، تاہم بدیں اعتبار کہ اس کے معنی اظہار جمال کے بھی ہیں ، شعرا نے اس معنی میں بھی یہ کلمہ برتا ہے ، لیکن جلوے کے اصل معانی سے کبھی غافل نہیں ہوئے ۔ یہ ان شاعروں کا ذکر ہے جو کلاسیکی روایت کے رموز سے آگاہ ہیں اور معانی و بیان کی تمام دلالتوں سے باخبر ہیں ۔

اب اردو غزل میں جلوے کی مختلف کیفیتیں دیکھیے ۔ داغ کہتا ہے :

جلوہ دیکھا تری رعنائی کا　　　　کیا کلیجا ہے تماشائی کا

ظاہر ہے کہ محض محبوب کو دیکھ لینے کے لیے تماشائی کے کلیجے کی تعریف نہیں ہو رہی ۔ تماشائی کا حوصلہ اسی لیے سزا وار تحسین ٹھہرا کہ اس

نے محبوب کی رعنائی کا اظہار کامل دیکھ لیا ، یعنی به الفاظ دیگر جلوہ ۔ فانی کہتا ہے :

جلوے محسوس سہی آنکھ کو آزاد تو کر
قید آداب تماشا بھی تو محفل سے اٹھا

اس شعر میں فنکار نے به صراحت یه کہا که آنکھ آزاد نہیں ، اس معنی میں که به یک وقت آداب تماشا کی قید کے مطابق ایک پہلو کا مشاهده کرسکتی ہے ۔ یہی وجه ہے که فانی نے کراہ کر کہا که جب تک مشاهدے پر اور نظر پر یه پابندیاں لگی هوئی هیں ، جلوے لاکھ محسوس هوں لیکن ان کی کلیت کا اظہار کیسے کیا جا سکے گا ۔ اس شعر میں فانی نے جلوے کہه کر اس کثرت کی طرف اشاره کیا ہے جس میں جمال کی وحدت مخفی هوتی ہے ۔ جگر نے ایک مصرعے میں جلوے کی گونا گونی اور تنوع کی طرف اشاره کرتے هوئے بڑے پتے کی بات کہی ہے :

جلوه ترا جس رنگ میں ہے هوش ربا ہے

اسی طرح ریاض خیر آبادی نے بہار کی تمام رنگینیوں اور رعنائیوں کو محبوب کے جلووں کی علامت بنا کر پیش کیا ہے :

جلووں نے تیرے آگ لگا دی بہار میں

میری نظر میں اس کلمے کا استعمال جیسا استاد غالب کے هاں ملتا ہے ، اس کی نظیر نہیں ۔ اس کے کچھ اشعار نقل کرتا هوں که اس لفظ کے مختلف پہلوؤں کی تشریح بھی هو جائے گی اور اس میں جو عمومیت کا تصور مخفی ہے ، وہ بھی واضح هو جائے گا :

یاں نفس کرتا تھا روشن شمع بزم بیخودی
جلوۂ گل واں بساط صحبت احباب تھا

واضح رہے که گل یہاں علامت ہے اور جلوه اس ترکیب میں شامل هو کر محبوبی کی تمام اداؤں کا مظہر بن گیا ہے :

صد جلوه روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں جو دید کا احساں اٹھائیے

عاشق نقاب جلوۂ جانانا نہ چاہیے
فانوس شمع کو پر پروانہ چاہیے

گردش ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داری یک دیدۂ حیراں مجھ سے

خبر نگر کو نگر چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

صبح دم وہ جلوہ ریز بے نقابی ہو اگر
رنگ رخسار گل خورشید مہتابی کرے

غالب کے قصیدوں میں بھی کلمۂ جلوہ کے مختلف معانی بڑی خوبی سے ظاہر کیے گئے ہیں لیکن مجھے اس وقت ان سے بحث کرنا مقصود نہیں [۱] ۔

شمع و پروانہ ، گل و بلبل ، بہار و خزاں سے جو کام لیا گیا ہے ، اسے عالم طلسمات کہا جائے تو بجا ہے ۔ حافظ کا شعر ہے :

پروانہ و شمع و گل و بلبل همه جمع اند
اے دوست بیا رحم به تنہائی ما کن

طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شمع و پروانہ اور گل و بلبل کے واردات ناز و نیاز میں کوئی فرق ہے ؟ یا پروانہ اور بلبل عاشق محض کی علامتیں ہیں اور شمع و گل محبوب محض کی ؟ اس کا جواب نفی میں ہے ۔ نفس انسانی کے متعلق ہماری معلومات میں جو اضافہ ہوا ہے ، اسے ملحوظ رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ فنکار عشق میں نا کام ہو کر اس بے پناہ جوش اور ولولے کو جو عشق و محبت کو لازم ہے ، عمل تخلیق کی صورت بخش دیتا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر وہ اپنے جذبات کا ترفع (Sublimation) کرتا ہے ۔ بلبل فارسی اور اردو شاعری میں اس چاہنے والے کی علامت ہے جو اپنے جذبات کی اس طرح تہذیب کر چکا ہے کہ وہ ترفع کے مقام پر اسرار تک پہنچ گئی ہے ۔ عشق میں جو اسے ناکامی ہوئی ہے اسی سے چاہنے والے

۱- ''صحیفہ'' لاہور (۳)

نے (کہ فن کار بھی ہے) فائدہ اٹھایا ہے اور اس تمام جوہر عمل کو جو عشق پیدا کرتا ہے، تخلیق فن میں صرف کرنا شروع کردیا ہے۔ ظاہر ہے کہ گل و بلبل کے معاملے میں بلبل اس محبوبہ کی علامت ہے جو چاہنے والے کی کیفیت قلبی سے غیر متاثر رہتی ہے اور باہمہ وجوہ اپنے استغنا کا اظہار کرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں پروانہ وہ چاہنے والا ہے جس کا عشق بلبل کے مقابلے میں کامیاب ہے کہ شمع بھی اس کے لیے جلتی ہے اور مختلف طریقوں سے لگاوٹ کا اظہار کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بلبل کے عشق اور پروانے کے عشق میں اختلاف واضح نظر آتا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار سے تمام مسائل کی توضیح ہوگی

گل و بلبل[1]:

غرور حسن اجازت مگر نہ داد اے گل
کہ پرسشے بہ کنی عندلیب شیدا را

حافظ

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

غالب

۱۔ اس اصطلاح کے کوائف کے سلسلے میں یہ بات شنیدنی ہے کہ جو بلبل واقعی گلاب پر جان دیتی ہے اور دوسرے پھولوں سے اس کی بیگانگی کو غالب خلل دماغ کہتا ہے، ایران ھی کا ایک خوش وضع پرندہ ہے، جیسا کہ مختلف لغات کے مندرجات کھنگالنے سے ظاہر ہوگا۔

ہندوستان میں جو بلبل پائی جاتی ہے وہ دراصل کالچڑی ہے اور اس کا ایران کی خوش وضع، خوش رنگ اور خوش ادا بلبل سے کہ شیریں نوا بھی ہے، کوئی تعلق نہیں ہے۔ جب تک ولایتی یہاں آتے جاتے رہے، یہ اصطلاح اپنے صحیح معنی میں مستعمل رہی۔ بعد ازاں روایت کا جزو بن گئی اور آج شاید مشکل سے مبتدی شعرا آگاہ ہوں گے کہ ہمارے ہاں ایرانی بلبل اور اس کی خوش نوائی موجود نہیں ہے۔ راقم‌السطور نے اس موضوع پر (بی-این-آر) یوم اقبال کے موقع پر ایک مقالہ پڑھا تھا جس کا خلاصہ انھی دنوں کے 'امروز' میں شایع ہو گیا تھا۔

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل‌خواں ہوگئیں

غالب

اڑی خزاں میں یہ کہہ کر چمن سے بلبل زار
کہ جی بچیں گے تو اگلی بہار دیکھیں گے

تاجور

شمع و پروانہ :

شمع نے آگ رکھی سر پہ قسم کھانے کو
بخدا میں نے جلایا نہیں پروانے کو

پروانوں کو رات بھر جو روئی
روشن ہے کہ شمع موم دل تھی

ذوق کے مندرجہ ذیل شعر سے یہ بات بہ صراحت واضح ہو جاتی ہے کہ شمع کو بھی پروانے سے لگاؤ ہے اور یہ لگاؤ اصلاً جنسی ہے :

کرتی ہے زیر برقع فانوس تاک جھانک
پروانے سے ہے شمع مقرر لگی ہوئی

یہی وجہ ہے کہ اقبال[1] نے جو علامتوں کے معاملے میں غایت درجہ نکتہ سنجی سے کام لیتا ہے ، بہ تدریج پروانے کی اہمیت کم کر دی ، یہاں تک کہ جگنو کو اس پر ترجیح دی ۔ عصر حاضر کی غزل میں اکثر یہ مضمون ملتا ہے کہ پروانے کا عشق ، عشق کے معیاری تصور سے بہ مراتب پست[2] ہے ۔

۱- جگنو کہتا ہے :
دریوزہ گر آتش بیگانہ نہیں میں اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں
۲- اے غم یار تیری راہوں سے عمر بھر سوختہ ساماں گزرے
وہ جو پروانے جلے رات کی رات منزل عشق سے آساں گزرے

آیا ہمارے جینے کا انداز سب کو یاد
جب ذکر جاں نثاریٔ پروانہ ہو چکا

کوئی پروانوں کو سمجھاؤ کہ مرنے کے سوا
اور بھی چند مقامات وفا ہوتے ہیں

بہار و خزاں : یوسف حسین نے ' اردو غزل' میں گل و گلشن اور باغ و بہار کی علامتی معنویت سے بہت دلچسپ بحث کی ہے ۔ راقم‌السطور کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں ان علامتوں کی ایک دلالت پر ان کی نظر نہیں گئی ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شعر فارسی کی کلاسیکی روایت جہاں گل سے محبوب اور بلبل سے عاشق مراد لیتی ہے ، وہاں گاہ گاہ بہار سے عشق ، بالخصوص عہد جوانی کا عشق اور خزاں سے عہد فراق یا انقطاع روابط (عارضی ہو یا دائمی) مراد لیتی ہے ۔ غالب نے اس سلسلے میں بڑی پتے کی بات کہی ہے :

یار در عہد شبابم بکنار آمد و رفت
هم چو عیدے که در ایام بہار آمد و رفت

اور معلوم نہیں کس کا شعر ہے :

نمی گویم دریں گلشن که ایں باغ وبہار ازمن
گل از یارو بہار از یارو باغ از یارو یار از من

اردو میں اصغر گونڈوی کہتا ہے :

جوش شباب ، نشۂ صہبا ، ہجوم شوق
تعبیر یوں بھی کرتے ہیں فصل بہار کو

حالی کا قول ہے :

گل و بلبل کی شناسائی کا
یہی انجام تھا اے فصل خزاں ؟

آرزو کا شعر ہے :

لطف بہار کچھ نہیں گو ہے وہی بہار
دل کیا اجڑ گیا کہ زمانہ اجڑ گیا

ناسخ کے اس شعر پر بھی غور کر لیجیے :

اس رشک گل کے جاتے ہی بس آ گئی خزاں
ہر گل بھی ساتھ ہو کے چمن سے نکل گیا

ان اشعار میں بہار و خزاں ، گل و بلبل اور متعلقہ کوائف کی علامتی معنویت پر غور کیجیے :

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

میر

کبھی شاخ و سبزہ و برگ پر کبھی غنچۂ و گل و خار پر
میں چمن میں چاہے جہاں رہوں مرا حق ہے فصل بہار پر

جگر

وہ میرے ساتھ صحن گلستاں میں ہیں رواں
چپ ہیں طیور ، نقش بہ دیوار ہے بہار
فیض قدوم یار سے اٹھتی ہے موج رنگ
اے باغباں حنائے کف یار ہے بہار
اے دوست موج رنگ سے بنتے نہیں چمن
اے دوست موج خوں کی طلبگار ہے بہار
کیفیت نشاط بھی ہے اک مقام شوق
سر مست ہے نگار نہ سرشار ہے بہار

کوئی بتلاؤ مجھے پھاند کے دیوار چمن
آج کس سمت گیا نالۂ خونیں جگراں
کب اترتا ہے یہاں قافلۂ فصل بہار
باغ میں دیر سے ہے دیدۂ نرگس نگراں

عابد

یہ سوال کہ غزل کو کس حد تک حقائق خارجی کی ترجمانی کرنا چاہیے؟ اور اس ترجمانی میں ابلاغ و اظہار کا کون سا طریقہ ملحوظ رکھنا چاہیے؟ بہ تدریج اہم سے اہم تر ہوتا چلا جا رہا ہے کہ مارکسی اسلوب انتقاد کے مطابق شعر اگر زندگی کی بدلتی ہوئی کیفیات کا ترجمان نہیں اور ایک نئے نظام حیات کی تعمیر کا خواہاں نہیں تو شعر ہی نہیں۔ اس سلسلے میں یوسف حسین خاں لکھتے ہیں :

"حقیقت پسندی کے جوش میں بعض نقاد یہ غلطی کرتے ھیں کہ وہ شعر کی حقیقت کو اسی حد تک ماننا چاھتے ھیں جس حد تک کہ وہ خارجی سماجی احوال کی ترجمانی کرے لیکن وہ بھول جاتے ھیں کہ خارجی حقیقت جب شعر کا جزو بنتی ھے تو اس کی خاصیت بہت کچھ بدل جاتی ھے۔ جب شاعر کسی منظر کو بیان کرتا ھے تو وہ صرف اس منظر کی بات نہیں کرتا بلکہ خود اپنے متعلق بھی کچھ نہ کچھ ضرور کہہ دیتا ھے۔ اس کا اسلوب اور اس کا لفظوں کا انتخاب اس کی اندرونی حالت کی چغلی کھاتے ھیں۔ شعر کی تعریف اس کی ظاھری صورت (فارم) اور موضوع سے مکمل نہیں ھوتی۔ اس کی صورت (فارم) ضروری ھے اور یہ بھی ضروری ھے کہ وہ ایک خاص قاعدے کے مطابق ھو، لیکن یہ اس لیے ضروری نہیں کہ اس سے شاعر خارجی حقیقت کا فنی تعین کرتا ھے بلکہ اس واسطے ضروری ھے کہ وہ خود ایک روحانی اصول کی حیثیت رکھتی ھے جسے شعر سے کسی حالت میں بھی الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے ذریعے حقیقت کی پراسرار کارفرمائیوں کو ظاھر کیا جا سکتا ھے۔ سائنٹسٹ کے لیے اس کی ذات سے باھر جو کائنات ھے وہ زیادہ اھم اور معنی خیز ھے لیکن شاعر کے نزدیک اس کی ذات خارجی حقیقت سے زیادہ اھم ھے جو اس کے احساس کو انفرادیت بخشتی ھے۔ یہ فیصلہ کرنا بہت مشکل ھے کہ آیا خارجی حقیقت زیادہ اھمیت رکھتی ھے یا اس کو ادراک و احساس کرنے والی صلاحیت۔ بالکل اسی طرح جیسے ان سوالوں کا جواب دینا دشوار ھے کہ بھوک زیادہ اھم ھے یا روٹی، محبوب کی خواھش زیادہ اھم ھے یا خود محبوب؟ جگر نے اس دشواری کی طرف اشارہ کیا ھے:

سب کچھ ھوا مگر نہ کھلا آج تک یہ راز
تم جان آرزو ھو کہ ھم جان آرزو

شاعر چاھے کتنا ھی حقیقت پسندی کا دعویٰ کرے، وہ اپنے شعر کے لیے جو اسلوب اور موضوع منتخب کرے گا اس میں اس کا ذاتی رجحان لازمی طور پر موجود رھے گا۔ اس کی اندرونی زندگی کا رنگ خارجی تصویر کشی میں اجاگر ھوئے بغیر نہیں رہ سکتا اور اس کے جذبہ و خواھش کے الجھاؤ اور پیچ و خم چھپانے پر بھی ظاھر ھو جائیں گے۔ ھر شاعر اور خاص طور پر غزل گو شاعر اپنے موضوع سے جذباتی تعلق رکھتا ھے اور اگر نہ رکھے تو

وہ شعر کا حق ادا نہیں کر سکتا ۔ ضروری ہے کہ وہ اپنی روح کی گہرائیوں میں اندرونی زندگی کے نغمے پہلے خود سنے، اس کے بعد ہی اس کو یہ طاقت حاصل ہوگی کہ وہ اپنے سننے والوں کے شعور اور دل میں جو پردہ حائل ہے اسے اٹھا دے تاکہ وہ اپنی اندرونی زندگی کو بہ نسبت پہلے کے بہتر سمجھنے لگیں ۔ جب شاعر اپنے موضوع کو زبان و بیان کا جامہ زیب‌تن کراتا ہے تو غیرشعوری طور پر وہ اس کو اپنے جذباتی اور ذہنی نظام کا جزو بنا لیتا ہے ۔ یہ جذباتی اور ذہنی نظام شعور اور تحت شعور دونوں پر حاوی ہوتا ہے ۔ لیکن ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ اس زمانے کے ادب اور آرٹ کا عام رجحان یہ ہے کہ زندگی کے خارجی اصول کو زیادہ اہمیت دی جائے اور ان کا اظہار کیا جائے ۔ چنانچہ ہمارے ادب کے لیے بھی وقت کا سب سے بڑا سوال یہی ہے کہ اس میں خارجی مسائل کو کس طرح سمویا جائے تاکہ ان کی نسبت ہماری بصیرت میں اضافہ ہو ۔ یہ مضمون جب شعر میں ادا کیے جائیں گے تو لازمی طور پر ان میں فکری عنصر داخل کرنا پڑے گا لیکن یہ فکر تخیلی فکر ہوگی جو جذبے سے ہم آویز ہوگی ۔ اس طرح جب علامتی تخیل میں تصور و فکر پیوست ہو جائیں گے تو وہ تجریدی حالت میں نہیں رہ سکتے ۔ تخیلی فکر کی قوت اس کی گہرائی میں پوشیدہ ہے ۔ یہ قوت صورت پزیری اور نظم آفرینی کے سارے انداز اپنے اندر پنہاں رکھتی ہے ، اور وہ جب خارجی حقائق کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو موضوع و معروض کی دوئی باقی نہیں رہتی ۔ اسی طرح عین اور حقیقت ، فطرت اور آزادی ، شعور اور لاشعور ، انفرادیت اور اجتماعیت کے تضاد دور ہو جاتے ہیں اور شعر زندگی کے ہر کیف و رنگ کا مظہر بن جاتا ہے ۔

اگرچہ سماجی اور اخلاقی مسائل کا بیان نظم میں بہتر طور پر ہو سکے گا لیکن غزل میں بھی انھیں حکیمانہ نکات کے انداز میں داخل کیا جا سکتا ہے تاکہ جدید عہد کے انسان کی ذہنی کیفیت ظاہر ہو سکے۔ لیکن اس اظہار کے بہت سے طریقے ہیں ؛ ایک اس طور پر خیالوں کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ معاشی عمل تحت شعور کی ڈائری یا کھتونی معلوم ہوں اور ایک اس طرح کہ سننے والا اپنی زندگی میں مسرت اور فراوانی محسوس کرے ، اس کی بصیرت کو جلا ہو اور اس کی قدروں اور خواہشوں میں ہم آہنگی اور ہم ربطی

پیدا ہو۔ قدر ہی وہ کنجی ہے جس سے زندگی کے سارے طلسم کھلتے ہیں۔ شعر کو قدر کا خادم ہونا چاہیے، نہ کہ اس کو مٹانے والا۔ غزل گو شاعر جب زندگی کا ذکر کرے گا تو لازمی طور پر اس کے لامحدود امکانوں کی طرف اس کی نظر جائے گی۔ وہ کبھی اپنی خواہشوں کا رنگ ان پر چڑھائے گا اور کبھی ان کے اثر سے اپنی آرزو کی صورت گری کرے گا۔ وہ حسن آفرینی بھی کرے گا اور قدر آفرینی بھی، لیکن یہ کام وہ تجرید اور منطقی مقدمات سے نہیں انجام دے سکتا جن کا لازمی نتیجہ کلام میں یکسانیت اور سپاٹ پن ہوگا۔

شاعر کی فکر تخییلی اور وجدانی ہونی چاہیے جس میں اندرونی جذبے کا رس رچا ہوا ہو۔ بغیر اس کے کلام میں تاثیر اور دل کشی نہیں پیدا ہو سکتی۔ شعر کی خوبی کا معیار نہ اسلوب میں پنہاں ہے اور نہ موضوع میں، بلکہ شعریت میں، جو دونوں سے بالاتر ہے۔ ہم یہ یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ شعریت تخییلی فکر اور جذبے کی ہم آمیزی کے بغیر نہیں پیدا ہو سکتی اور یہی دونوں جزو تغزل کی جان ہیں۔ انہی سے حسن و ادا کی جلوہ گری ہوتی ہے جو ادب کی بنیادی قدر ہے''[1]۔

فراق گورکھپوری کے ایک مضمون کے بعض اقتباسات ملاحظہ ہوں جن میں بہت اہم نکات سے بحث کی گئی ہے:

''غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے (A Series of Climaxes) یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں۔ تاثرات کی انہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات اور محسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا، اسی کا نام غزل ہے۔ اس طرح ان انتہاؤں کو دوام نصیب ہو جاتا ہے اور غزل کا نغمہ، نغمۂ سرمدی بن جاتا ہے۔ شاعری کی دوسری اصناف کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلوں اور جزئیات نگاری سے مزین ہوتے ہیں۔ غزل کے کامیاب ترین نمونے کیفیات محض کی خبر دیتے ہیں۔ غزل میں شعور و وجدان کا ایک ایسا ارتکاز ہونا چاہیے کہ مضمون یا موضوع اپنی موزونیت میں مکمل طور پر تحلیل ہو جائے۔ اس

---

۱ - اردو غزل

طرح کہ غزل کے نغموں میں بہ یک وقت ہم اپنی جبلتوں اور ارتقائے حیات وتہذیب سے حاصل شدہ کیفیتوں ، لطافتوں اور صلاحیتوں کی جھنکار سن سکیں۔ ہمارے شعور، تحت الشعور اوز لاشعور کی یہی تہ درتہ جھنکاریں نوائے غزل میں سنائی دیتی ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

زندگی کے مرکزی اور اہم حقائق اور مسائل غزل کے موضوع ہوتے ہیں ۔ ان حقائق میں واردات عشق کو اولیت حاصل ہے کیوں کہ انسانی تہذیب کے ارتقا میں جنسیت اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے ۔ جنسیت کے اندھے طوفان کو توازن بخشنا یعنی تہذیب جنسیت تاریخ کا بہت بڑا کارنامہ ہے ۔ ہم محبوب سے محبت کر کے اور اس محبت کو رچا اور سنوار کے اپنی زندگی کو رچاتے اور سنوارتے ہیں ، حیات اور کائنات سے محبت کرنا سیکھتے ہیں اور زندگی کی دھار کو کند ہونے سے بچاتے ہیں ۔ غزل ہمیں جنسیت کی اہمیت کا احساس کراتی ہے اور جنسیت جب داخلی و غیبی ترکیبوں سے عشق بن جاتی ہے تو اس عشق کے لامحدود امکانات کی طرف اس عشق کے ذریعے سے تعمیر انسانیت کی طرف غزل اشارہ کرتی ہے ۔ عشق کا پہلا محرک محبوب کی شخصیت ہے اور پھر یہی عشق حیات و کائنات سے ایک ایسا والہانہ لگاؤ پیدا کر دیتا ہے کہ جنسیت کی حدود سے گزر کر عشق ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے ۔

عشق مجنوں نیست ایں کار من است
حسن لیلیٰ عکس رخسار من است

تو مسلسل عشقیہ نظموں اور غزل کے عشقیہ اشعار بحساب خود ایک کائنات اور ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں جن کی کیفیت خیالی مضمون یا خارجی مواد کا کم سے کم سہارا لے کر ، کم سے کم الفاظ سے کام لے کر ہمیں خالص جذبات یا جذبات محض سے دو چار کر دیتی ہے ۔ ہر شعر کی کیفیت اپنی بے کرانی کا احساس کراتی ہے ۔ ایسی محویت نظموں کے عشقیہ اشعار سے پیدا نہیں ہو سکتی ۔ ان میں اتنی داخلیت ، اتنی اشاریت ، اتنی خواب ناکی ، ایسی بیداریٔ قلب ، اتنی معنویت ، ایسی کاملیت ، ایسا ارتکاز ، ایسی سادگی و پرکاری ، بے خودی و ہشیاری ہم نہیں پاتے جو غزل کے کامیاب عشقیہ اشعار میں ہم پاتے ہیں ۔ وہ شعریت و نشتریت و رمزیت جو غزل کے عشقیہ اشعار

میں ہمیں ملتی ہے ، عشقیہ نظموں میں نہیں ملتی ۔ بلند پایہ عشقیہ نظموں میں یہ تہ داری نہ ہوتے ہوئے بھی دوسری بہت سی قدر اول کی خوبیاں ہوتی ہیں جو تہذیب انسانیت میں مدد دیتی ہیں ۔ تفصیلات اور جزئیات کی سحر کاریاں بلند پایہ عشقیہ نظموں میں ہمیں ملتی ہیں ۔ شاعرانہ استدلال کے کارنامے عشقیہ نظموں میں نظر آتے ہیں ۔ حسن بیان کی رنگا رنگی ، ایک تخیلی نظام یا ایک کائنات حسن‌وعشق کی بوقلمونی ، مختلف باہم متعلق خیالات کے رشتہ‌ہائے پنہاں ، ان سب کا نظارہ یا احساس بلند پایہ مسلسل عشقیہ نظموں میں ہوتا ہے ۔ اس کے برعکس غزل میں ایک نکیلی یکسوئی ہوتی ہے جو خارجی اجزا کی حدود شکنی کرتی ہوئی ہمیں ایک ناقابل بیان ماورائی عالم میں لے جاتی ہے ۔ درمیانی منازل پر اشعار غزل کا قیاس نہیں ہوتا ۔ غزل کے کچھ اشعار کی یاد تازہ کیجیے :

اثر غریب میں جب تک کہ جان باقی ہے
تری وہی روش امتحان باقی ہے

اثر دھلوی

ولی اس گوھر کان حیا کا واہ کیا کہنا
مرے ھاں اس طرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے

ولی دکنی

کھولی تھی آنکھ خواب عدم سے ترے لیے
آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے

خواجہ میر درد دھلوی

زمانے کے ھاتھوں سے چارہ نہیں ہے
زمانہ ھمارا تمھارا نہیں ہے

والد مرحوم عبرت گورکھپوری

تمھیں سچ سچ بتاؤ کون تھا شیریں کے پیکر میں
کہ مشت خاک کی حسرت میں کوئی کوہ کن کیوں ہو

آسی غازی پوری

چشم ہو تو آئنہ خانہ ہے دھر
منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

غالب

تو اور آرائش خم کاکل
میں اور اندیشہ‌ہائے دور دراز

غالب

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبض کائنات
جب مزاج یار کچھ برہم نظر آیا مجھے

فانی

غزل نے براہ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ علائم (Symbols) سے بھی کام لیا ہے ، کچھ روایتوں اور کلیوں کو بھی وضع کر لیا ہے ۔ ساقی ، مےخانہ یا خمریات کے دوسرے لوازمات ۔ جنوں ، زندان ، زنجیر ، بہار وخزاں، بلبل ، آشیاں ، صیاد وقفس ،کاروان ، منزل ، دشت و چمن ، مقتل ، زلف ورخ ، در جاناں ، کوے جاناں ، محفل و انجمن یا بزم ، شمع و پروانہ ، گردش دوراں ، فسانۂ طور ، لیلیٰ و مجنوں ، شیریں و فرہاد ، یوسف و زلیخا ، کعبہ و بت خانہ ، کفر و ایمان ، واعظ و شیخ ، زاہد ، رند ، عشق ، ہوش و مستی ، حشر و قیامت ، جنت ، ایسے تمام الفاظ زندگی کے سینکڑوں اہم و مرکزی اور معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کے لیے علائم کا کام دیتے ہیں ۔ اشعار میں ہمہ‌گیری (Universality) ان علائم کے ذریعے پیدا ہو جاتی ہے ۔ البتہ ان علائم کے خلاقانہ استعمال کی توفیق معمولی شاعر کو نہیں ہوتی . . . . . .

غزل کا ہر اچھا شعر ایک مکمل وجدانیاتی اکائی ہوتا ہے اور ہر ایسی اکائی بیکراں اور لامحدود ہوتی ہے ۔ زندگی کے ایک غیبی نظام کی خبر دیتی ہے ۔ غزل کے اشعار کی گہرائی یا ان کا وزن یا ان کی اہمیت علم و فلسفہ اور سائنس کے دلائل ، نتائج یا دریافتوں یا اصولوں کی گہرائی ، وزن یا اہمیت سے زیادہ گہری ، با وزن اور اہم ہوتی ہے ۔ شاعری فلسفے سے زیادہ با اخلاق ہوتی ہے ۔ اہم سے اہم عمل سے شاعری زیادہ اہم اور با معنی چیز ہے ۔

خود اشعار غزل میں وہ اشعار زیادہ گہرے اور بامعنی ہوتے ہیں جن میں منطق ، فلسفہ ، علم اور استدلال وغیرہ کم ہوں اور وجدان محض یا خالص کیفیت زیادہ ہو ۔ مثلاً :

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

غالب

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں

اقبال

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

غالب

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

غالب

ایک غزل کے اشعار میں یعنی غزل کے اجزائے ترکیبی یا عناصر ترکیبی میں باہمی ربط و تعلق کیا ہوتا ہے ؟ مفردات غزل میں کوئی ترکیب پنہاں عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں ؟ اشعار غزل کی اکائیاں مل کر کسی بڑی اکائی یا ایک مقدار سالم کو بروئے کار لاتے ہیں یا نہیں ؟ مختلف عنوانات و موضوعات کے ہم قافیہ و ہم ردیف اشعار میں اگر کوئی نفسیاتی یا شعوری رشتہ ہے تو وہ کس قسم کا رشتہ ہے ؟ اشعار غزل میں کوئی نظام خیال ہوتا ہے یا نہیں ؟

اب سے تقریباً نصف صدی پہلے یہ سوال اٹھایا گیا ۔ اُس وقت ہمارا تنقیدی شعور اس رنگ تغزل سے بجا طور پر بیزار تھا جس میں داخلیت اور وجد آفرینی کم تھی اور ''مضمون آفرینی'' کی جس میں بھرمار تھی۔ غزلوں میں ''مضامین'' یا خشک و بے کیف خارجی جزئیات کی بھر مار ہوتی تھی اور غزل کا مرکزی سوز و ساز قریب قریب ختم ہو چکا تھا ۔ ناسخ کے زمانے سے قریب قریب سو برس تک اشعار غزل میں بحر ، قافیہ و ردیف کا رشتہ ایک زبردستی کا رشتہ ، ایک اوپری سنبندھ بن کر رہ گیا تھا ۔ غزل بجائے ایک منظم بزم کے ایک بھیڑ سی بن کر رہ گئی تھی ۔ ہماری تنقید جو اس صدی کے شروعات یا آخری صدی کے اواخر میں نئی نئی بیدار ہوئی تھی ، کبھی کبھی سرے سے صنف غزل ہی سے اظہار بیزاری کر بیٹھتی تھی ۔ اس تنقیدی بیداری پر انگریزی نظموں کی ہیئت کا بھی اثر تھا ، لیکن اب جب کہ نصف صدی سے غزل کی نشاۃ ثانیہ ہمارے درمیان جاری ہے تو ہم غزل کے متعلق زیادہ جچی تلی رائے قائم کرسکتے ہیں ۔ آج ہمارا تنقیدی شعور غزل آشنا ہوچکا ہے ۔

بات یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں کسی ربط ظاہر یا باطن کا سوال ماہیت غزل و ہیئت غزل کے باہمی رشتوں کا سوال ہے۔ غزل کی ماہیت ھی میں غزل کے ہیولیٰ و ہیئت کے بہت سے امکانات یعنی غزل کے تمام داخلی و خارجی امکانات پنہاں ہیں۔ شرط صرف اتنی ہے کہ ہمارا مزاج، مزاج غزل سے ہم آہنگ ہو۔ یہ شرط بڑے بڑوں سے بسا اوقات پوری نہیں ہو سکی ہے۔ انیس کے مرتبے کا شاعر مزاج غزل سے بیگانہ تھا۔ جہاں تک خود غزل کہنے کا تعلق ہے، آزاد و شبلی (جن میں ایک نے اردو غزل اور دوسرے نے فارسی غزل کی تاریخ لکھ کر خوب خوب داد سخن دی ہے) کی طبیعتیں بھی، ناسخ اور مدرسۂ ناسخ کے شعرا کی طبیعتیں بھی مزاج غزل سے ہم آہنگ نہیں تھیں۔ جہاں تک غزلوں سے متاثر ہونے کا سوال ہے، پریم چند ایسا ادیب اور دوسرے بڑے بڑے ادیب عموماً کورے رہے ہیں۔ غزل کا کلچر سب کے پلے نہیں پڑتا۔ حقیقی غزل کے مزاج سے عوام و خواص دونوں میں انھی لوگوں کے مزاج تال میل کھاتے ہیں جن کی فطرتوں میں غزل شناسی کے جوہر یا امکانات ہوتے ہیں۔

ہاں تو اشعار غزل میں ربط باہمی یا کوئی نظام ہوتا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ غزل ایک بنیادی مذاق زندگی کی پیداوار ہے۔ غزل کے اشعار معاملات حسن و عشق پر زیادہ تر مشتمل رہے ہیں۔ پھر حیات و کائنات کے بے شمار پہلوؤں سے غزل کے علائم، روایات و کلیات و مسلمات ہیں۔ کچھ مرکزی حقائق و کوائف یا واردات منتخب کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ اشعار غزل کا ایک مجموعی اثر (Cumulative effect) ہم پر پڑتا ہے، اور اسی طرح ہمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ہوتا ہے۔ اشعار غزل میں منطقی تسلسل یا عقلی تسلسل نہیں ہوتا، بلکہ ایک وجدانی ہم آہنگی ہوتی ہے۔ غزل کا ایک شعر کہنے کے بعد دوسرے شعر میں شاعر کیا کہے گا اسے شاعر خود ھی نہیں جانتا۔ پہلے شعر کی طرح دوسرا شعر بھی ایک غیبی عمل سے اس کے وجدان میں جنم لے گا؟ شاعر کو دوسرا شعر اور اس کے بعد کے اشعار کہنے میں نئے قافیوں کو کسی طرح باندھ دینا نہیں ہے، بلکہ قوافیٔ غزل میں ایسے خیالات و محسوسات کو ڈھالنا ہے، جن میں انتہائی باہمی ہم آہنگی ہے اور جو مل کر وجدان کے ایک نظام کی تخلیق کریں گے۔ مختلف

اکائیوں سے ایک بڑی اکائی بنائیں گے ، اشعار کی صوری ، صوتی و معنوی هم آهنگی سے زندگی کے مختلف مرکزی پہلوؤں کی هم آهنگی کا احساس کرائیں گے۔ غزل کا هر شعر هماری روحانی زندگی کی ایک واردات ترق ھے اور مطلع سے مقطع تک کے اشعار مختلف هم آهنگ وارداتوں کے باهمی تدریجی و مجموعی اثر سے هم پر ایک ایسا عالم طاری کردیں گے جیسا زندگی کے بہت سے حادثات ، واقعات ، مشاهدات اور اثرات زندگی کے متعلق ایک مجموعی اور واحد کیفیت پیدا کرتے هیں............غزل مسلسل و مدلل نہیں بلکه هم آهنگ تاثرات و تصورات کا مجموعه هوتی ھے ۔ غزل میں وحدت پیدا کرنے میں لہجه ، صوتیات (Sound Pattern) کو خاص اهمیت حاصل ھے ۔

اب روح کے لیے ملکه ھے جو حال تھا
صورت پکڑ گیا جو تمھارا خیال تھا

اس داخلی شخصیت کے خط و خال یا اس کی روپ ریکھاؤں کے لوچ اور نزاکت کی تخلیق میں غزل اپنے خاص انداز سے کارگر هوتی ھے[۱]۔ ....،،

مناسب معلوم هوتا ھے که آخر میں غزل کے متعلق مولانا حسرت موهانی کے انتقادی نظریات کا بیان کر دیا جائے۔ ممکن ھے که ان کے انتقاد میں یوسف حسین خاں ، فراق گورکھپوری اور شمس قیس رازی کی سی گہرائی موجود نه هو لیکن اس کے باوجود اردو ادب کا کوئی نقاد ان کی تالیف ' نکات سخن' کے مطالعے سے بے نیاز نہیں هو سکتا ۔

اس کی وجوہ دو هیں ؛ ایک تو یه که انهوں نے تشریح و توضیح کے لیے اور سند کے طور پر جو شعر پیش کیے هیں ، وہ نہایت حسین هیں اور ان کے مطالعے سے ذوق سلیم جلا پاتا ھے ، دوسرے یه که انهوں نے اردو غزل کو کم و بیش خالص مشرقی اسلوب انتقاد کے پیمانوں سے ناپنا چاها ھے ، لیکن متقدمین کی اندھا دھند پیروی نہیں کی ۔ چنانچه انهوں نے کہیں کہیں قدیم مسلمات سے بجا طور پر اختلاف کیا ھے ۔ ان کے خیال میں (اور یه خیال ۱۹۲۵ء کا ھے) محاسن سخن (سخن سے ان کی مراد اکثر و بیشتر غزل هوتی ھے) یه هیں :

۱۔ نگار ، اصناف سخن نمبر ، سالنامه ۱۹۵۷ء ۔

(الف) تکرار الفاظ حسین ۔
(ب) صدق محاورہ ، صفائی زبان اور سادگی بیان ۔
(ج) ترجمہ محاورۂ فارسی (بشرطیکہ ترجمہ صناعانہ اور فنکارانہ ہو) ۔
(د) شوخی کلام اور رندی مضمون ۔
(ہ) تازگی بیان و ندرت مضمون ۔
(و) حسن ترکیب ، خوبی استعارہ اور لطف تشبیہ ۔
(ز) حسن استعمال الفاظ جمع ، مخصوص بہ خاندان مومن و نسیم ۔
(ح) معاملہ بندی ، واقعہ نگاری ، جذبہ نگاری ۔
(ط) متانت مضمون ، بلندی جذبات و مذاق تصوف ۔
(ی) مطابقت الفاظ و مضمون ۔
(ک) نقل قول کی تازگی ۔
(ل) کنایہ ۔
(م) سوز و گداز ۔
(ن) مصرعوں کا تقابل اور الفاظ کا الٹ پھیر ۔
(س) پسندیدگیٔ جملۂ خبریہ بمقابلۂ جملۂ انشائیہ ۔
(ع) تعدد الفاظ و فقرات موزوں ۔

ان تمام باتوں سے کم و بیش کتاب کے پہلے حصے میں بحث کی جا چکی ہے ۔
معائب سخن ان کی نظر میں یہ ہیں : (کم و بیش)

(الف) عیب تنافر ۔
(ب) تکرار الفاظ قبیح ۔
(ج) ہائے مختفی کی بجائے الف کا استعمال ۔
(د) تعقید لفظی ۔
(ہ) حذف حروف مثل : کو ، ہے ، تو وغیرہ ۔
(و) ی کا دب کر نکلنا ۔
(ز) واؤ کا دب کر نکلنا ۔
(ح) الف کا دب کر نکلنا ۔
(ط) نقص روانی (عمومی) ۔
(ی) نقص روانی (خصوصی) موسوم بہ ضعف خاتمہ ۔

(ک) تشدد یاے معروف بہ حالت اضافت ۔
(ل) واؤ معروف و واؤ مجہول کا قافیہ ۔
(م،ن) ترکیب فارسی میں 'ن' کا اعلان یا اس کے برعکس ۔
(س) اضافت فارسی بہ الفاظ اردو ۔
(ع) ضلع جگت کی بے لطفی ۔
(ف) شتر گربہ ۔
(ص) الفاظ مخصوص بہ مرداں و زناں[1] ۔
(ق) توالیٔ اضافات ۔
(ر) استعمال صفت بجاے موصوف بغیر حرف اشارہ خصوصاً الفاظ متعلق بہ محبوب ۔
(ش) واؤ عطف کی بجائے اور یا اور کی بجائے واؤ عطف کا استعمال ۔
(ت) ابہام و اشکال مضمون ۔
(ث) غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال ۔
(خ) سقوط حروف ۔
(ذ) شکست ناروا ۔
(ض) ایطاے جلی اور دیگر عیوب قافیہ ۔
(ظ) غلط العوام ۔
(غ) حشو ۔
(اب) ذومعنی مشتقات مصدر کا استعمال ۔
(اج) زیادتی زحاف یا رکن ۔
(اد) قافیہ ت و ط وغیرہ ۔
(اہ) 'کے سے' کی جگہ 'کے ایسے' ۔
(او) ھی حرف حصر کا غلط استعمال ۔
(از) اردو میں بعض الفاظ مثلاً سیاہ و گناہ کا استعمال بلا اضافت ۔

۱۔ مراد یہ ہے کہ معشوق کے لیے ایسے الفاظ نہ استعمال کیے جائیں جن سے پتا چلے کہ وہ مرد ہے یا عورت ۔

(ا ح) بے پردگی و سخافت مضمون[1] ۔

قصیدہ :

صاحب '' فرھنگ آنند راج '' لکھتے ھیں : ''قصید به دال مہملہ نیزہ شکستہ و پارۂ از شعر که نصف ابیات آں بر قافیہ ملتزمہ باشد نہ نصف دیگر .... قصاید جمع ۔ و گوشت خشک و مغز فربہ یا اندک فربہ و استخواں با مغز و گوشت خشک و شتر مادہ فربہ پر مغز و چوب دستی و کوھان فربہ پر گوشت و شعر پاکیزہ و نیکو ۔''

قصد کے معانی کے سلسلے بیان کرتے ہوئے لکھتے ھیں : ''قصد بالفتح و دال مہملہ میانہ راہ رفتن و اعتماد کردن و آھنگ نمودن و پیوستہ و بر اتصال آوردن اشعار را و بیان واضح کردن و نیز قصد شکستن چوب و جز آں بہر وجہ که باشد یا شکستن چیزے که به نصف رسد و راستی و عدل و نیکی و نیکی کردن و نیز قصد مرد میانہ نہ فربہ و لاغر ۔''

قصیدے کے معانی بیان کرتے ہوئے لکھتے ھیں: ''کسفینہ (یہ وزن بتایا ھے) بالا گزشت (یہ قصید کی طرف اشارہ ھے) و چوب دستی و شتر مادہ فربہ ۔''

ان تمام معانی کے لیے صاحب '' فرھنگ آنند راج '' نے جن لغات پر بھروسہ کیا ھے ان کے نام یہ ھیں : منتہی الادب ، فرھنگ فرنگ ، بہار عجم ۔

شمس قیس رازی انتقاد شعر کے معاملے میں ھمارے قدیم نقادوں میں نہایت بلند مقام رکھتے ھیں ۔ قصد کے معانی کے جو مختلف سلسلے بتائے گئے ھیں ، اگر ان کا تعلق واضح اس صنف سخن سے ھوتا تو وہ یقیناً ذکر کرتے جیسا که انھوں نے غزل کے سلسلے میں کیا ۔ اگرچہ ان کی خاموشی اس بات کی دلیل قاطع نہیں که قصیدہ اس نظم کو کہتے ھیں که لبریز مغز معانی ھو اور ھیئت کے اعتبار سے غزل سے مشابہ ھو ، تاھم گمان یہ گزرتا ھے که ان کی خاموشی خالی از علت نہیں ۔ اس میں کوئی شک نہیں که عربی میں قصیدہ بڑی اھم صنف سخن شمار ھوتا ھے اور مدح کے علاوہ وصف ، ھجا اور رثا کے مضامین سے بھی یہ مربوط رھا ھے ۔ بہ‌ظاھر ایسا ھی معلوم ھوتا ھے که عربوں نے قصیدے کے معانی کی وسعت کو دیکھ کر اور مغز سخن کو ملحوظ

۱۔ نکات سخن ، انتظامی پریس ، حیدر آباد ۔

رکھ کر اس صنف کا یہ نام رکھا ، لیکن ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ ہمارا قصیدہ فارسی قصیدے کی صدائے باز گشت ہے ۔ اور شمس قیس نے مختلف اصناف سخن کو ایرانی سیاق و سباق میں رکھ کر پرکھا ہے اور یہی مناسب تھا ۔

اس سے پہلے شمس قیس رازی نے شعر کی ماہیت سے جو بحث کی ہے ، اس سلسلے میں عرض کیا جا چکا ہے کہ وہ غزل اور قصیدے میں کیا فرق کرتے ہیں ؟ یاد دہانی کے لیے اتنا کہنا کافی ہوگا کہ جن اشعار کی ہیئت غزل کی سی ہوتی ہے ، لیکن ان کے مطالب فنون تغزل سے مربوط نہیں ہوتے وہ قصیدہ کہلاتے ہیں ۔ شمس قیس رازی یہ شرط عائد کرتے ہیں کہ قصیدہ پندرہ یا سولہ اشعار سے زیادہ ہونا چاہیے ورنہ قطعہ رہ جائے گا ۔ فنون عشقیات اور غزل کا ذکر کرنے کے بعد وہ کہتے ہیں :

''اشتقاق قصیدہ از قصد است ...... و مقصود ل قصد مردم است به طلب و تحصیل و گفتن و کردن آن ۔ پس قصیدہ فعیلے است بمعنی مفعول یعنی مقصود شاعر است به ایراد معنی تلف و اوصاف متفرق از مدح و هجا و شکر و شکایت و غیر آن و ها(ہ) در آخر قصیدہ از برائے آنست تا دلالت کند بر وحدت آن ؛ چناں کہ شعیر و شعیرہ و ذبیح و ذبیحه[۱] ۔''

شمس قیس نے جو کچھ لکھا ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ :

(۱) قصیدہ ایک ایسی شعری تخلیق ہے جو مضمون کے اعتبار سے غزل سے مختلف ہے اور نظم کی طرح مربوط مطالب و کوائف کے اظہار و ابلاغ کی بنا پر ایک تخلیقی اکائی یا وحدت ہے ۔

(۲) قصیدے میں مختلف معانی اور مطالب مندرج ہوتے ہیں ۔ یوں کہنا چاہیے کہ فنون عشقیات کے سوا ہر چیز قصیدے کا موضوع بن سکتی ہے ۔ (فنون عشقیات کا ذکر بھی قصیدے میں ہوتا ہے ، لیکن اصلاً مطلوب شاعر نہیں ہوتا ۔ تفصیل ابھی آتی ہے) ۔

(۳) عام طور پر جو مشہور ہے کہ قصیدہ صرف مدحیہ ہوتا ہے ، وہ غلط صریح ہے ۔ قصیدے کے مطالب بھی گوناگوں ہوتے ہیں ؛ تصوف ،

۱- المعجم ، صفحہ ۱۵۱ ۔

عرفان و اخلاق ، هجو ، مرثیہ ، شکر و شکایت ، وصف ، مناظرۂ طبعی (منظر نگاری) ، واقعہ نگاری (الوصف) ۔ سب سے اہم سوال جو اس مرحلے پر پیدا ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ قصیدے میں تغزل کے عنصر کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ یا بہ الفاظ دیگر جن چیزوں کو شمس قیس فنون عشقیات کہتا ہے ، قصیدے میں ان کی صورت کیا ہوتی ہے ؟ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ قصیدے کے ابتدائی حصے میں شعرا مغازلت کی جو داستانیں بیان کرتے ہیں ، انہیں تشبیب کہتے ہیں اور یوں قصیدے کے چار اہم رکن گنوائے جاتے ہیں ؛ یعنی تشبیب ، گریز ، مدح ، اور دعا ۔

(۱) **تشبیب :** شمس قیس نے قصیدے سے بحث کرتے ہوئے نسیب اور تشبیب کے متعلق بہت دقیق نکات بیان کیے ہیں اور ان پر مطلع ہوئے بغیر قصیدے کا پرکھا جانا عملاً ناممکن ہے ۔ یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ قصیدہ ایک مردہ صنف سخن ہے ، اور ہم زیادہ سے زیادہ اس کی مرگ طبعی کو مرگ غیر طبعی سمجھ کر ادبی چیر پھاڑ کا وظیفہ سرانجام دے سکتے ہیں ۔ اس اعتراض میں کسی حد تک وزن ہے ۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ایک تو شعری روایت کا مطالعہ تبھی مکمل ہو سکتا ہے کہ تمام اصناف سخن سے آگاہی حاصل کی جائے کہ اس کے بغیر ادب کی کلیت کا شعور کبھی حاصل نہیں ہوتا ۔ دوسرے یہ کہ قصیدے سے عصر حاضر میں بھی کام لیا گیا ہے ؛ مثال کے طور پر ظفر علی خاں اور علامہ اقبال مرحوم کے نعتیہ قصائد فکر اور جذبے کے حسین شاعرانہ امتزاج کی بہت اچھی مثال پیش کرتے ہیں ۔ کوئی وجہ نہیں کہ مستقبل میں بھی سخن گو اس صنف سخن کو عصر حاضر کے تقاضوں کے مطابق پیراستہ کر کے استعمال نہ کریں ۔ بے شک قصیدہ اب دربار سے اور مدح سے منسلک نہیں رہا لیکن وصف ، ہجا اور رثا کے لیے اب بھی نہایت موزوں ذریعۂ ابلاغ و اظہار ہے ۔

بحث اس بات سے ہو رہی تھی کہ نسیب اور تشبیب میں کیا فرق ہے ؟ شمس قیس لکھتا ہے : ''ارباب براعت[1] کا قول ہے کہ نسیب در اصل غزل کو

۱۔'' براعت : بہ فتح اول و عین مہملہ روشنی ، و فصاحت و فضیلت ، و

(باقی حاشیہ صفحہ ۳۵۷ پر)

کہتے ہیں کہ شاعر اسے حصول مقصد کا وسیلہ بناتا ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اکثر لوگ احوال محبت ، کوائف عاشقی اور اوصاف مغازلت سننے کے شائق ہوتے ہیں ۔ جب شاعر قصیدے کے شروع میں نسیب کے اشعار کہتا ہے تو ممدوح کی طبیعت تخلیق شعری کی طرف متوجہ ہو جاتی ہے ۔ وہ دوسرے مشاغل سے ہٹ کر اپنی توجہ شعر سننے پر مرکوز کر دیتا ہے ۔ چنانچہ قصیدے کا جو مقصد ہوتا ہے وہ ممدوح پر بہ کمال اطمینان خاطر و سکون قلب روشن ہو جاتا ہے...... اور تشبیب در اصل اس غزل کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے عشق کے کوائف واقعی کا بیان کرتا ہے ؛ مثلاً عرب شعرا میں سے کثیر کا کلام اور قیس ذریح کا کلام اور مجنون بنی عامر کے اشعار ۔ ظاہر ہے یہ شعرا کسی کی محبت میں سرشار تھے اور جو کچھ انہوں نے کہا ہے بالکل حسب حال کہا ہے ۔ ہاں اکثر بڑے بڑے شعرا بھی نسیب اور تشبیب میں فرق نہیں کرتے اور قصیدے کے آغاز میں غزل کے جو اشعار ہوتے ہیں ، انھیں کبھی نسیب اور کبھی تشبیب کہہ دیتے ہیں ۔ دیکھا صرف یہ جاتا ہے کہ اشعار میں اندوہ جدائی کا ذکر ہے ، محبوب کی اقامت‌گاہ اور منزل کا بیان ہے ، گل و گلزار کا وصف ہے ، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ نسیب در اصل لغت میں جمال محبوب کی صفت اور احوال عشق و محبت کی شرح کو کہتے ہیں یا واردات ناز و نیاز کو.......... اور اصطلاح میں سوائے غزلیات کے نسیب کسی چیز کو نہیں کہہ سکتے،،[1] ۔ جو کچھ شمس نے کہا ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ نسیب کا تشبیب ہونا ضروری

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۳۵۶)

کامل شدن در فضل و ہنر ۔ از موید و کشف و کنز ۔'' (غیاث) اس تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ارباب براعت سے مراد وہ اہل کمال ہیں جنھوں نے علوم شعری میں فضیلت اور استناد کا مقام حاصل کر لیا ہے اور قطعاً کوئی شک نہیں کہ خود شمس قیس رازی کے ذہن میں اس کے یہ معانی بھی موجود تھے کہ ارباب فضل و کمال ، انتقاد کا حق رکھتے ہیں ، تو در اصل نقاد مراد ہیں ۔

۱۔ المعجم ، صفحہ ۳۰۴ ، ۳۰۵ ۔

ہے لیکن تشبیب کا نسیب ہونا لازمی نہیں ۔ بہ الفاظ دیگر یوں کہا جا سکتا ہے
کہ اگر شاعر قصیدے کے آغاز میں محض رسماً عشق و محبت کے کوائف بیان
کرے اور ناز و نیاز کے واردات و تجربات کا ذکر کرے تو وہ حدیث شباب
بیان کر رہا ہوگا اور یہی تشبیب ہے ، لیکن ضروری نہیں کہ اس قسم کی
تشبیب میں غزل کا سا خلوص موجود ہو ، یا وہ رمزی اور ایمائی کیفیت مخفی
ہو جو غزل کو دیگر اصناف سخن سے ممتاز کرتی ہے ۔ البتہ جب سخن سرا
واقعی بیتے ہوئے کوائف کا تذکرہ کرے گا اور ناز و نیاز کے آن واردات
و تجربات کی تصویر کھینچے گا جن سے وہ شخصاً متاثر ہوا ہے ، تو اس کے
اشعار نسیب کہلائیں گے ۔

اس سلسلے میں یہ بات بھی ملحوظ خاطر رکھنی چاہیے کہ اگرچہ
تشبیب کے لغوی معنی ہیں '' ذکر احوال ایام شباب کردن و صفت محبوب و
آتش افروختن'' تاہم بہ‌تدریج تشبیب ایک اصطلاح بن گئی اور یہ ضروری نہ رہا
کہ قصیدے کے ابتدائی حصے میں یا تشبیب میں داستان عشق کا بیان کیا جائے۔
خاص طور پر جب قصیدہ عرب سے ایران میں آیا تو تشبیب کی صورت بہ‌تدریج
بدلنا شروع ہوئی[1] ۔ عرب میں تشبیب کی صورت یہ تھی کہ سخن سرا یا تو
رسماً داستان عاشقی بیان کرتا تھا یا واقعاً اپنی زندگی کے ان گوشوں سے
پردہ اٹھاتا تھا ۔ یہ نہیں تو صحرا کا ذکر کرتا تھا اور ان نشانات منزل کے
قریب بیٹھ کے آنسو بہاتا تھا جو ظاہر کرتے تھے کہ محبوبہ کا قبیلہ یہاں اترا تھا ۔
کبھی مناظر طبعی کا بیان کرتا بھی تھا تو ہوائے سرد ، کھجوروں کے جھنڈ
اور آب جو سے آگے نہیں بڑھتا تھا ۔ ابتدا میں قصیدہ کیا بلکہ عموماً شاعری
بدوی زندگی سے مخصوص تھی اور بدوی زندگی میں یہی کچھ ہوتا تھا ۔ جب
قصیدہ ایران پہنچا تو ایرانی سخن سراؤں نے محسوس کیا کہ تشبیب اور ابتدائی
حصے کے لیے ان کے پاس موضوعات کی کوئی کمی نہیں ۔ چپہ چپہ گل و گلزار
ہے ، ہر طرف ہجوم رنگ اور سیل بہار ہے ، ملک کا تمدن اتنا قدیم ہے کہ
لوگوں کو قدیم نبرد آزماؤں اور عشق‌بازوں کی داستانیں ازبر ہیں ۔ فلسفہ و حکمت

۱۔ ''عربی ادبیات کا اثر فارسی ادبیات پر'' (انگریزی) تالیف شمس العلما
محمد داؤد پوتا ۔

کے مضامین عام ہیں ۔ چنانچہ ایرانی شعرا نے تشبیب کے لیے یہ قید ازا دی کہ اس کا تعلق کوائف عاشقی سے ہو ۔ اس کی بجائے قصیدے کی ابتدا میں انھوں نے مناظر طبعی سے لے کر محافل عیش و انبساط تک اور دقائق حکمت سے لے کر واردات محبت تک سبھی چیزوں کو قصیدے کی تشبیب میں شامل کرلیا ۔ تشبیب کے تنوع کا رنگ دکھانے کے لیے ذیل میں کچھ مشہور قصیدوں کے مطلعے نقل کیے جاتے ہیں جن سے معلوم ہوگا کہ قصیدے کی ابتدا میں فارسی شعرا کیسی کیسی نکتہ طرازیاں کرتے تھے :

بوے جوے مولیان آید همی ۔ یاد یار مہربان آید همی[۱] رودکی

مکن در جسم و جان منزل که این دون است و آن والا
قدم از هر دو بیرون نه نے این جا باش و نے آن جا[۲] سنائی

هان اے دل عبرت بین از دیده نظر کن هان
ایوان مدائن را آئینهٔ عبرت دان[۳] خاقانی

علم دولت نو روز به صحرا برخاست
لشکر زحمت سرما ز سر ما برخاست[۴]

بام داداں که تفاوت نه کند لیل و نهار
خوش بود دامن صحرا و تماشاے بہار[۵]

۱- دیکھیے 'چهار مقاله' نظامی عروضی اور اس تشبیب کا اثر ۔

۲- یہ وہی معرکے کا قصیدہ ہے جس پر علامہ اقبال نے اپنا نعتیہ قصیدہ لکھا ۔

۳- تاثیر کے اعتبار سے خاقانی کی کلیات میں اس کا جواب نہیں ۔ عصرحضر کے بہت سےعرا نے اس کی تضمین کی ہے ۔

۴- منظر نگاری اور جزئیات کے استقصا کے اعتبار سے یہ بدیع المثال وصف بہار میں بے نظیر ہے ۔

اے دل اگر بدیدۂ تحقیق بنگری
درویشی اختیار کنی بر تونگری[1] سعدی

اے متاع درد در بازار جاں انداختہ[2]
گوہر ہر سود در جیب زیاں انداختہ عرفی

بگردوں تیرہ ابرے بام داداں برشد از دریا
جواہر خیز و گوہر بیز وگوہر ریز و گوہر زا[3]

نسیم خلد می ورزد مگر جوے بارہا
کہ بوے مشک می دھد ھواے مرغزارھا[4] قاآنی

فارسی قصیدہ گوئی کی تاریخ شاھد ھے کہ شروع میں قصیدہ نہایت اھم صنف سخن سمجھا جاتا تھا ۔ خراسانی دبستان کے شعرا نے اپنے ممدوحین کی محافل عیش و نشاط کی تصویریں کھینچی ھیں ، ان کی کشور کشائیوں کا ذکر کیا ھے ، ان کی عظمت کے ترانے گائے ھیں ۔ صرف یہی نہیں بلکہ قصیدہ عین غزل کی طرح واردات قلبی اور صادرات ذھنی کی نہایت صحیح تصویر کھینچتا تھا ۔ یہاں تک کہ اچھے شعرا کے قصیدوں سے ھم ان کی زندگی کے اھم ترین واقعات کے سلسلے مرتب کر سکتے ھیں ۔ یوں تو یہ بات خارجی شہادت سے

۱۔ مطالب اخلاقی و عرفانی اس دقت نظر سے بیان کیے گئے ھیں کہ قصیدہ شروع کرنے کے بعد ختم کیے بغیر جی نہیں مانتا ۔

۲۔ فلسفیانہ تعقلات و تصورات اور دقیق واردات و تجربات کے ابلاغ و اظہار میں یہ تشبیب بہت بڑا شعری کارنامہ ھے ۔

۳۔ جسے عربی میں وصف کہتے ھیں ، فارسی میں اس کی بہت دلچسپ مثال ھے ۔

۴۔ مناظر طبعی کی ایسی تصویر کشی کی ھے کہ الفاظ پھولوں کی طرح مہکتے معلوم ھوتے ھیں ۔ اس قصیدے کا آھنگ بالخصوص تشبیب میں اپنی نظیر آپ ھے ۔

به قطع و یقین ثابت ہوچکی ہے کہ رودکی (ملک الشعرائے دربار سامانی ، ولادت نظر بظاہر تقریباً اواسط قرن سوم) پیدائشی طور پر اندھا نہ تھا بلکہ اواخر عمر میں اس کی آنکھوں میں سلائیاں پھیر دی گئیں کہ اس کے ممدوح ، سلاطین کے تقرب سے دور ہو چکے تھے ۔[1] لیکن سعید نفیسی نے مختلف اشعار سے یوں استشہاد کیا ہے کہ رودکی کے بصیر ہو جانے پر قاری کو کوئی شک نہیں رہتا ۔ اس کی تشبیہات ، اس کے استعارات ، تلمیحات اور بیان کردہ واقعات کی نوعیت صاف ظاہر کرتی ہے کہ وہ نہ صرف اندھا نہیں ہے بلکہ نہایت خوش وضع ، خوش جمال اور صاحب سطوت انسان ہے ۔ حرم کی کنیزیں رات کو چھپ کر اس سے ملنے آتی ہیں ۔ یہ تمام باتیں رودکی کے اس قصیدے میں مل جاتی ہیں جو یوں شروع ہوتا ہے :

مرا بـه سود و فرو ریخت آنچـه دندان بود
نبـود دنـدان لابل چـراغ تابان[2] بـود

اسی طرح محمود غزنوی کے دربار کے قصیدہ گو شعرا بالخصوص منوچہری اور فرخی بے تکلفی سے اپنی زندگی کے واقعات نظم کرتے ہیں اور محض نظم ہی نہیں کرتے بلکہ انہیں شعری جامہ پہناتے ہیں ۔

محمود غزنوی نے جب سومنات فتح کیا تو شعرا نے ایسے قصیدے لکھ کر پیش کیے جو تاریخی اعتبار سے اتنے اہم تھے کہ اگر تمام تاریخی نوشتے مٹ جائیں تو ان شعری تخلیقات کی مدد سے تسخیر سومنات کے تمام واقعات کی جزئیات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے ۔ مثال کے طور پر ان قصائد کے مندرجات پر غور کیجیے :

چو شاہ خسروان سفر سومنات کرد
کـردار خویش را علم معجزات کرد

اے ندیمان شہر یار جہاں　　　اے بزرگان درگہ سلطان

سلاجقۂ کبیر کے زمانے میں بھی قصائد زندگی کی ترجمانی کا حق ادا کرتے رہے اور اس ذہنی اضطراب اور ہنگامہ آفرینی کی طرف اشارے کرتے رہے جو امام غزالی ،

۱۔ احوال و آثار رودکی ، سعید نفیسی ، تہران ۔
۲۔ نسخے میں 'تابان' کی جگہ 'خندان' بھی ہے ۔

حسن بن صباح اور قرامطہ کے دور سے مخصوص تھی[1]۔ جب سلطان سنجر غزوں کے ہاتھوں اسیر ہونے کے بعد اللہ کو پیارا ہوا[2] تو سلجوقی سلطنت مختلف شہزادوں میں بٹ گئی۔ یہ اگرچہ سلاجقۂ کبیر کی عظمت کے علم بردار تھے لیکن اس انتظامی قابلیت اور لیاقت سے محروم تھے جس نے کبھی سلاجقہ کو اپنے وقت کی عظیم ترین

۱۔ دیکھیے غزالی نامہ، جلال ہمائی۔ سیاست نامہ، نظام الملک۔

۲۔ سلطان سنجر کی امارت کے آخری دن بڑی مصیبت اور آشوب کے تھے۔ ترکان غز نے اسے اور اس کی بیگم کو اسیر کرلیا تھا اور ان کے چھوٹے چھوٹے دستوں نے سنجر کی منظم اور بہت بڑی فوج کو شکست دی تھی۔ اگرچہ مرنے سے پہلے سنجر رہا ہو گیا تھا لیکن در اصل اس غم نے اسے بہت جلد ہلاک کر دیا کہ خراسان میں ترکان غز کے ہاتھوں جو تباہی آئی، اس کا وہ کوئی مداوا نہ کر سکا۔ اس مرحلے تک بھی کہ سلاجقۂ کبیر کے اقبال کو گھن لگ چکا ہے، قصیدہ باقاعدہ وصف بیان اور واقعہ نگاری کے تمام فرائض ادا کر رہا ہے۔ چنانچہ انوری نے خراسان کی بربادی پر مشہور قصیدہ لکھا جسے مستشرقین 'اشک ہائے خراسان' کہتے ہیں اور جو یوں شروع ہوتا ہے:

بر سمرقند بگزری اگر باد سحر
نامۂ اهل خراسان به بر خاقان بر

اس قصیدے کی خوبصورتی اور صداقت احساس فارسی میں اپنی نظیر آپ ہے۔ در اصل یہ قصیدہ انوری کے تمام عمر کے گناہوں کا کفارہ ہے۔ اس میں ہجو بھی آگئی اور یہ بات بھی کہ اس نے اپنی استعداد شعری کو چند سکوں کے لیے فروخت کر دیا، در آں حال کہ اسے مبدأ فیاض نے ایسا جوہر عطا کیا تھا کہ اس سے وہ صحیح کام لیتا تو آج ایران کا غالباً سب سے بڑا شاعر وہی ہوتا۔ اس کے بہت سے قصیدے معرکے کے ہیں لیکن جن کے مطلعے درج ذیل ہیں، وہ دیدنی اور شنیدنی ہیں:

اگر محول حال جهانیان نه قضا ست
چرا مجاریٔ احوال بر خلاف رضا ست

گر دل و دست بحر و کان باشد
دل و دست خدا ئگان باشد

سلطنت بنا دیا تھا ۔ انھوں نے قصیدہ کو شعرا کی تربیت ، پرداخت اور پرورش جاری رکھی ۔ شعرا بھی قصیدے کہتے رہے لیکن اب قصیدوں کا رنگ بدل گیا ۔ مدح کچھ جھوٹی اور پھیکی سی معلوم ہونے لگی ۔ چھوٹے چھوٹے دودمان انوری ، خاقانی ، ظہیر فاریابی اور نظامی گنجوی جیسے جلیل المرتبت شعرا کے مدحیہ قصائد کے سزا وار نہ تھے ۔ نتیجہ یہ نکلا کہ تشبیب سے لے کر حسن طلب تک قصیدے کا رنگ بدل گیا ۔ شعرا اپنے علم و فضل پر تفاخر کرنے لگے ، واقعات کا بیان کرنے کی بجائے نکتہ سنجیاں اور نکتہ طرازیاں کرنے لگے ، الفاظ سے کھیلنے لگے اور یوں سبک خراسانی کی جگہ دبستان عراق نے حاصل کر لی ۔ دبستان عراق کے مشہور ترین شعرا چار شمار کیے جاتے ہیں : انوری[1] (متوفی ۵۸۳ھ) خاقانی (متوفی ۵۹۵ھ) ظہیر فاریابی (متوفی ۵۹۸ھ) اور نظامی گنجوی (متوفی ۵۹۹ھ) ۔ انوری کے قصیدوں میں جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے ، واقعاتی اور وارداتی جان ہے ۔ نظامی گنجوی نے مثنوی مخزن اسرار اور مشہور رومان 'شیریں خسرو' لکھ کر فارسی ادبیات میں ایک قابل رشک مقام پیدا کر لیا ۔ موسیقی سے اس کی عدیم النظیر واقفیت بے پناہ تھی اور یہی وجہ ہے کہ اس کے اشعار میں آہنگ ، ترنم ، نغمہ اور متعلقہ جمالیاتی صفات بوجہ احسن پائی جاتی تھیں[2] ۔

نظامی گنجوی کی اہمیت کا اسی سے اندازہ کر لیجیے کہ ابو تراب نے اپنی تالیف " شعر و موسیقی" میں ۲۵ جگہ ان کا ذکر کیا ہے ۔ جلال ہمائی (مصنف تاریخ ادبیات ایران) کے بیانات سے معلوم ہوتا تھا کہ عہد سامانی کی موسیقی کے متعلق ہم جو کچھ جانتے ہیں ، وہ نظامی ہی کی معلومات پر مبنی ہے ۔

بہر حال نظامی نے 'شیریں خسرو' میں نازو نیاز ، حسن وعشق کی ایسی خوبصورت تصویریں کھینچی ہیں کہ ان کا ایک نقش بھی آج تک پھیکا نہیں پڑا ۔ اس کی مقبولیت کی دلیل ایک اور یہ ہے کہ اکثر بڑے شعرا نے اس کی پانچ تصانیف یعنی پنج گنج کا جواب لکھا ۔

۱۔ تاریخ ادبیات ایران ، سلیم نیساری ، تہران ، چاپ سوم ، جلد دوم ۔
۲۔ دیکھیے شعرو موسیقی ، تالیف ابو تراب رازانی ۔

اور جامی نے تو دو کا اضافہ کر کے اس سلسلے کو ہفت اورنگ بنا دیا۔ البتہ دبستان عراق میں خاقانی اور ظہیر نے اپنے شعر کی بنا بیشتر الفاظ کے طمطراق، تراکیب کے جاہ وجلال، تلمیحات کی دقت اورتشبیہات کی نزاکت پر رکھی ہے۔ مدح کو اصل قصیدہ‌گوئی جانا اور اس میں مبالغے کی حد کر دی۔ خاقانی تو پھر کہیں کہیں شیریں زبان میں بات کر لیتا ہے، ظہیر تو خاک نشینوں سے کلام کرنے کا روادار نہیں اور صاف کہتا ہے:

نہ کرسئی فلک نہد اندیشہ زیر پا
تا بوسہ بر رکاب قزل ارسلاں دھد

ان دو شعرا کی دیکھا دیکھی دوسروں نے بھی محض لفظی شعبدہ‌گری اور آرائش کلام کو جان سخن سمجھا۔ بیشک عراقی دبستان میں من حیث‌المجموع ایک موسیقی موجود ہے لیکن اس کی صورت یوں ہے جیسے کوئی سنگ مرمر کے فرش پر سونے کا زیور پھینک دے اور ایک ایسی آواز پیدا ہو جسے انگریزی میں "Metallic" کہتے ہیں۔ اس کا ترجمہ بمشکل ہے لیکن یوں سمجھ لیجیے کہ اس قسم کی موسیقی میں کچھ ناگواری کا سا شعور ہوتا ہے۔ پھر مزے کی بات یہ ہے کہ ظہیر فاریابی نے نظامی گنجوی کو خاص طور پر ہدف تنقید بنایا اور لکھا کہ اس نے تو کاغذ کے طوطے مینا بنا کر انعام حاصل کرلیا (مثنوی شیریں خسرو کی طرف اشارہ تھا) اور مجھے باوصف کمال ہنر معاصرین کی نظروں میں ذلیل و خوار ہونا پڑا۔ وہ ایک قصیدے میں جو یوں شروع ہوتا ہے:

مرا ز دست ہنر ہاے خویشتن فریاد

کہتا ہے:

کساد تر ز ہنر در عراق چیزے نیست
خوشا فسانۂ شیریں و قصۂ فرہاد

افسوس کی بات ہے کہ یہی دبستانی روایت تھی جو مختلف روپ دھارتی ہوئی ہندوستان پہنچی اورابتدا ہی سے قصیدے کا ڈول ایسا ڈالا گیا کہ وصف و مدح ہی اس کی اساس قرار پائے۔ اس کے ساتھ یہ ہوا کہ بیدل اور اس کے ہم رنگ سخن طرازوں نے شعر کو کچھ معمے کی سی صورت دے دی۔ ہندوستان میں جب اکبری عہد میں فارسی شعر کا ارتقا شروع ہوا تو

وہ زمانہ نہایت اہم تھا کہ قصیدے کا سونا کٹھالی میں پڑ کر کندن بن کر نکلے گا یا زرکم عیار رہ جائے گا ۔ زرکم عیار تو نہ رہا لیکن افسوس کہ کندن کی طرح بھی نہیں چمکا ۔ جیسا کہ میں عرض کروں گا اردو شعرا کا رجحان طبع عموماً یہ ہو گیا کہ چونکا دینے والی تشبیہیں لکھنے لگے اور نقادوں نے بھی اسے مدار سخن ٹھہرایا ۔ سلاجقہ کے بعد اگرچہ مسلمان ایل خانوں کا دور بھی آیا لیکن انھیں شعر و سخن سے چنداں دلچسپی نہ تھی ۔ باقی رہے صفوی تو وہ بے شک بہت جاہ و جلال کے بادشاہ تھے لیکن ان کا شیعی میلان اس حد تک پہنچا ہوا تھا کہ وہ اپنی مدح کی بجائے مدح اہل بیت پسند کرتے تھے ۔ مختصر یہ ہے کہ سلاجقۂ کبیر کے عہد حکومت کے بعد قصیدہ تیزی سے رو بہ زوال ہونا شروع ہوا اور آخر میں تو صرف لفظوں کی آرائش اور ترکیبوں کے طمطراق کا ایک کھیل ہو کر رہ گیا ۔

اتفاق کی بات ہے کہ ہندوستان میں جب شعر کی بنیاد رکھی گئی تو مغلیہ سلطنت کے زوال کے آثار ہر طرف نمودار تھے ۔ امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں ٹھیک لکھا ہے : ''اردو کی قصیدہ گوئی کا انداز تو وہی ہے جو فارسی کی قصیدہ گوئی کا ہے ، مگر اردو میں قصیدہ گوئی کو فارسی کے برابر فروغ حاصل نہیں ہوا ہے ۔ اس کی چند وجہیں لکھی جاتی ہیں ؛ اول یہ کہ فارسی اردو کے اعتبار سے قدیم تر زبان ہے ۔ چند صدیاں اردو کے وجود سے پہلے فارسی میں قصیدہ گوئی بہت زور شور کے ساتھ رواج پکڑ چکی تھی ۔ سینکڑوں سلاطین گزر چکے تھے اور ہزاروں شعرا دفاتر سیاہ کر چکے تھے ۔ بس اردو نے اتنا زمانہ ہی نہیں پایا کہ اس صنف شاعری میں فارسی کے ساتھ برابری کا دعویٰ کر سکے ۔ دوم یہ کہ جس وقت اردو کی قصیدہ گوئی نے صورت امتیاز حاصل کرنا شروع کی ، اس وقت سلاطین ہند مبتلائے ادبار ہو چکے تھے ۔ ان کے اختیار میں اتنا بھی نہیں رہا تھا کہ اپنے مداحوں کی اوقات بسری کا کوئی معقول سامان کر سکیں ۔ اردو کے نام آور قصیدہ گو شاعروں میں مرزا رفیع سودا اور شیخ ابراہیم ذوق ہیں ۔ ان دونوں کی حالت معاش کو اسی سے قیاس کرنا چاہیے کہ سودا تکلیف زری سے دہلی کے پایۂ تخت کو چھوڑ کر لکھنو چلے گئے اور ذوق جو دہلی میں رہے بھی تو مبتلائے افلاس رہے ۔ حضرات ناظرین ملاحظہ فرمائیں کہ ذوق

اور چار روپیہ ماہانہ کی نوکری اختیار کریں اور اس تنخواہ سے رفتہ رفتہ بہ ہزار خرابی آخر عمر میں سو روپیہ ماہوار تک پہنچیں ۔ یہ دو مثالیں اس امر کو ثابت کرنے کو کافی ہیں کہ ہندوستان میں جس وقت اردو کی قصیدہ‌گوئی رواج میں آئی ، وہ وقت اس صنف شاعری سے حصول مال و منال کا نہ تھا ۔ پس ایسی حالت میں اردو کی قصیدہ‌گوئی کا فروغ فارسی کے برابر کیوں کر ہو سکتا ہے ۔ سوم یہ کہ فارسی میں ایسے درجے کے شعرائے قصیدہ گو جو وفور علم و دانش کے باعث حکیم کا درجہ رکھتے تھے، کثرت سے گزرے ہیں ۔ ان کے فضل و کمال کا ایک شاعر بھی اردو زبان میں نظر نہیں آتا ۔ اردو میں جو کچھ ہیں ، حضرت سودا ہیں ۔ اگر سودا نہ ہوتے تو اردو کی قصیدہ گوئی کو زیر بحث لانا بھی فضول ہوتا ۔ المختصر اردو کی قصیدہ گوئی کو فارسی کی قصیدہ گوئی کے ساتھ مقابلے کی کوئی صورت حاصل نہیں ہے ۔ اردو میں نہ سعدی اور سنائی کے درجے کا اخلاق آموز کوئی قصیدہ گو گزرا ہے اور نہ خاقانی و انوری و قاآنی وغیرہ وغیرہ کی ترکیبوں کا برتنے والا پیدا ہوا ہے"[1]۔

اس صورت حال سے قصیدے کو نقصان بھی پہنچا اور فائدہ بھی ۔ نقصان اس لیے کہ ظاہر ہے شعرا مبالغے کی طرف جھکے اور ایسے جھکے کہ جن بادشاہوں کی حکومت لال قلعے سے باہر قدم نہیں نکال سکتی تھی، انھیں طغرل و سنجر کا جانشین بنا دیا ۔ فائدے کا مسئلہ وضاحت طلب ہے ۔ اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ قصیدے کے ابتدائیہ یا تشبیب کا منصب یہ ہے کہ ممدوح کی توجہ کو اس طرح اپنی طرف کھینچے کہ وہ دوسرے مشاغل سے قطع نظر کرکے قصیدہ سننے کی طرف متوجہ ہو ۔ عربی شعرا یہ کام مغازلت سے لیتے تھے کہ عربوں کو فنون عشقیات محبوب تھے ۔ ایرانیوں نے اور اردو شعرا نے عملاً مغازلت کو ترک کر دیا ۔ خاص طور پر اردو شعرا تو واردات عشق کے ابلاغ و اظہار کے معاملے میں ایسے ضبط و اعتدال سے بات کرتے تھے گویا کسی پردہ نشین کی رسوائی کا فکر ہے (اور یہ کچھ بے جا

۱۔ کاشف الحقائق ، امداد امام اثر ، جلد دوم ، مکتبہ معین الادب ، جنوری ١٩٥٦ء ۔

بھی نہ تھا) تشبیب میں بھلا مغازلت کہاں سے آتی - نتیجہ یہ نکلا کہ اردو شعرا نے کچھ لفظی شعبدہ‌گری سے ، کچھ چونکا دینے والے طریقوں سے ، کچھ تراکیب کی اختراعات سے اور کچھ مناظر طبعی کے بیان سے ممدوح کی توجہ کو اپنی طرف مائل کرنا چاہا - سودا سے لے کر غالب تک تشبیب کا کمال یہی رہا کہ وہ ایسی دل کش و دل پزیر ہو کہ ممدوح خواہ مخواہ متاثر ہو اور قصیدہ سننے کی طرف مائل - اس میں کوئی شک نہیں کہ تشبیب میں جذبہ کم و بیش سرے سے مفقود ہوتا ہے - اس کی جگہ ذہانت اور اپج لیتی ہے - انھی دو چیزوں کو ہمارے قدیم تذکرہ نویس طباعی کہتے ہیں - مراد طباعی سے یہ ہے کہ تشبیب ایسی دل چسپ اور دل پزیر ہو کہ اس کی خاطر انسان مدح کے شعر پڑھنا بھی گوارا کرے - سودا نے کہیں تو اپنی طباعی سے کام لے کر چونکا دینے والے لفظ ایجاد کیے ، کہیں سعدی کی طرح حکمت و اخلاق کے مسائل بیان کیے ، کہیں ردیف اور قافیہ کے اشکال سے توجہ کا دامن کھینچا ، کہیں اس چیز سے کام لیا جسے عراق دبستان کی مخصوص نکتہ سنجی اور نکتہ آفرینی کہتے ہیں -

ذیل میں سودا کے کچھ قصیدوں کے مطلعے درج کیے جاتے ہیں - ان قصیدوں کی تشبیب کے مطالعے سے معلوم ہوگا کہ ان کی طباعی نے کیسے متنوع روپ دھارے ہیں -

چہرۂ مہر‌وش ہے ایک سنبل مشک فام دو
حسن بتاں کے دور میں ہے سحر ایک شام دو

بستان دانۂ روئیدہ ایک بار گرہ
کھلے جو کام سے میری پڑے ہزار گرہ

یار و مہتاب و گل و شمع بہم چاروں ایک
میں ، کتاں ، بلبل و پروانہ یہ ہم چاروں ایک[1]

---

[1] نولکشوری نسخہ (۱۳۲۳ھ) میں دوسرے مصرعے میں "میں" کی جگہ "ہیں" ہے -

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

مہر نے در سخن کو دیا سنگ رنگ ڈھنگ
تھا ورنہ اس رقم میں کب اس رنگ رنگ ڈھنگ

نظم طباطبائی نے ٹھیک کہا ہے جہاں تک تشبیب کی دل پزیری ، نکتہ سنجی ، حسن کاری اور نوک پلک کا تعلق ہے ، غالب کے اس قصیدے کی تشبیب بے نظیر ہے۔ جس کا مطلع ہے :

ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

طباطبائی نے غالباً غالب کے دوسرے قصیدے درخور اعتنا نہیں سمجھے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ جس چیز کو طباعی کہتے ہیں ، وہ ان قصیدوں کی تشبیب میں زیادہ نمایاں ہے جن کے مطلعے ذیل میں درج ہیں :

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

ساز یک ذرہ نہیں فیض چمن سے بیکار
سایۂ لالۂ بے داغ سویدائے بہار

کہا جاتا ہے کہ قصیدے کی ایک خاص زبان ہے۔ تراکیب کی چستی ، الفاظ کی شوکت ، استعارے اورتشبیہ کی ندرت ، اسلوب کا طمطراق اس زبان کے اجزا ہیں۔ غالب کا قصیدہ ''ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام'' اس دعوے کی تردید واضح ہے۔ مدح کے کچھ شعر چھوڑ دیجیے۔ تشبیب اورگریز میں غالب نے اپنی معمولی چستی تراکیب بھی ملحوظ خاطر نہیں رکھی بلکہ روزمرہ اور محاورے سے کام لیا ہے۔

ماہ بن مہتاب بن میں کون   مجھ کو کیا بانٹ دے گا تو انعام[1]

۱- طباطبائی جو نقد شعر کے معاملے میں بہت سخت گیر ہیں اور ان کی شرح
(بقیہ حاشیہ صفحہ ۳٦۹ پر)

میرا اپنا جدا معاملہ ہے اور کے لین دین سے کیا کام

یہی حالت اس قصیدے کی ہے جس کا مطلع ہے :

صبح دم دروازۂ خاور کھلا مہر عالم تاب کا منظر کھلا

یہ دونوں قصیدے اردو میں اس اعتبار سے بھی کارنامہ ہیں کہ خلاف معمول سخن سرا نے تشبیب میں نسیب کا رنگ دکھایا ہے اور نسیب بھی اس اصطلاحی معانی میں جس کا ذکر شمس قیس نے کیا ہے ۔ کیا کوئی دعویٰ کرسکتا ہے کہ قصیدوں کی غزلوں میں جو شعر آئے ہیں وہ غالب کی دوسری اعلیٰ درجے کی غزلوں سے کسی طرح کم رتبہ ہیں ؟ دیکھیے :

زہر غم کر چکا تھا میرا کام تجھ کو کس نے کہا تھا ہو بدنام

ہم پکاریں اور کھلے ، یوں کون جائے یار کا دروازہ پائیں گر کھلا

دیکھیو غالب سے گر الجھا کوئی ہے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا

میں نے جس قصیدے کے متعلق کہا تھا کہ طباطبائی نے اسے بہت سزاوار التفات نہیں سمجھا ، اس کی تشبیب کی کیفیت یہ ہے کہ اقبال کی طرح دقیق فلسفیانہ تعقلات جذبے میں سموئے گئے ہیں اور نہایت حسین شعری قالب میں ڈھالے گئے ہیں :

لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
درد یک ساغر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دین

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۳۶۸)

میں ایسے مقامات آتے ہیں جہاں انہوں نے غالب کو مبتدی سمجھ کر اصلاح دی ہے ، اس قصیدے کی تشبیب کو ایک حیرت انگیز چیز تصور کرتے ہیں ۔ وہ لکھتے ہیں : ''شارح کی نظر میں یہ قصیدہ ، خصوصاً اس کی تشبیب ایک کارنامہ ہے مصنف مرحوم کے کمال کا اور زیور ہے اردو کی شاعری کے لیے ۔ اس زبان میں جب سے قصیدہ‌گوئی شروع ہوئی ہے اس طرح کی تشبیب کم کہی گئی ہے''۔ کئی جگہ طباطبائی غالب کو داد دیتے ہوئے لکھتے ہیں: ''مصنف کو الفاظ پر جو قدرت حاصل ہے اس کی تفصیل اکثر مصرعوں سے ہوتی ہے ۔''

بیدلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دین

زیادہ تعجب کی بات یہ ہے کہ غالب نے اشعار کا انتخاب کرتے وقت اس قصیدے کے بہت سے اچھے اشعار قلم زد کر دیے۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا تھا کہ منقبت لکھنے سے پہلے سخن سرا پر تحسر و حرماں کا کیسا شدید عالم طاری ہے۔ ان اشعار میں غالب کی پوری شخصیت جھلکتی ہے۔ غالب جو اپنے آپ پر یہ کہہ کر طنز کرتا ہے:

غالب وظیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا
وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

منقبت لکھتے وقت سر تا پا عجز و نیاز ہو جاتا ہے اور گداز قلب کی یہ حالت ہوتی ہے کہ لفظ بھی پگھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ کے یہ شعر ملاحظہ ہوں:

نہ تمنا نہ تماشا نہ تحیر نہ نگاہ
گرد جوہر میں ہے آئینہ دل پردہ نشیں

کھینچوں ہوں آئینہ پر خندۂ گل سے مسطر
نالہ عنوان بیان دل آزردہ نہیں

چونکا دینے والی تشبیب اور طباعی کے اعتبار سے محسن کا کوروی کا وہ نعتیہ قصیدہ بھی کارنامہ ہے جس کا مطلع ہے:

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

اس قصیدے کی تشبیب اس اعتبار سے بے نظیر ہے کہ اس کی تراکیب، اس کے الفاظ اور اس کا اسلوب ہندو اور مسلمانوں کے مشترکہ تمدن کا آئینہ دار ہے۔ ملحوظ خاطر یہ ہے کہ اسلام جب ہندوستان میں آیا تو اس نے اگرچہ بنیادی معاملات میں کچھ لچک نہیں کھائی، لیکن ہندو مسلمانوں کے معاشرتی اور ثقافتی تال میل سے جو سودمند نتائج پیدا ہوئے ہیں ان کو روکنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ اس تشبیب کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہندوستان میں، خاص طور پر اس بر صغیر کے دور افتادہ حصوں میں اسلام پر

ھندو معاشرت کا خاصا اثر ہے ۔ مثلاً ساحل مالابار کے رھنے والے مسلمان نام تو مسلمان رکھتے ھیں لیکن اس کے سوا ان کی معاشرت ، ان کا رھنا سہنا بالکل ھندوانہ ہے ۔ محسن کا کوری کی تشبیب بتاتی ہے کہ بر صغیر پاکستان و ھند میں اگرچہ اسلام نے کوئی سمجھوتا نہیں کرنا چاھا لیکن اس چیز سے مجبور ھو کر جسے تاریخی لزوم کہتے ھیں ، یہاں اسلام کی ایک خاص صورت ضرور پیدا ھوئی ہے ۔ یہ تمام اشارات ممکن ہے سخن سرا کے ذھن میں موجود نہ ھوں لیکن اشعار سے متبادر ضرور ھوتے ھیں ۔

پہلے گزارش کیا جا چکا ہے کہ سلاجقۂ کبیر کے بعد قصیدہ گو شعرا نے اپنے علم و فضل کے اظہار کو تشبیب کا جزو بنا لیا تھا ۔ اور کچھ بات کہنے کو نہ تھی تو تشبیب میں شاعرانہ تعلی ھی سہی ۔ ذوق کے قصائد میں اس قسم کی تشبیب اچھی پائی جاتی ہے ۔ یوں مشہور تو یہ ہے کہ سودا کے بعد ذوق ھی کا درجہ آتا ہے لیکن جہاں تک تشبیب کی طباعی، اپچ اور نکتہ سنجی کا تعلق ہے ، غالب اور مومن کے ابتدائیہ اشعار ذوق سے بہ مراتب بلند تر ھیں ۔ ذوق کا وہ مشہور قصیدہ جس کا مطلع ہے :

شب کو میں اپنے سر بستر خواب راحت
نشۂ علم میں سر مست غرور و نخوت

ایک کارنامہ گنا جاتا ہے ، لیکن غور کرنے سے معلوم ھوگا کہ اس قصیدے کی تشبیب میں علوم کی اصطلاحات کے تذکرے کے سوا اور کچھ بھی نہیں ۔ ذوق کا مقام متعین کرنا مقصود ھو تو خاقانی کے کسی قصیدے سے ذوق کے اس شاہکار کا مقابلہ کر لیجیے ، معلوم ھو جائے گا کہ ذوق کہاں ہے اور خاقانی کہاں ۔ مولانا امداد امام اثر لکھتے ھیں :

”ذوق میں ایک ربع بھی سودا کی طبیعت داری نہیں ہے . . . . . سودا ایک نیچرل شاعر تھا ۔ اس کی فطرت نگاری کی ھوا بھی ذوق کو نہیں لگی تھی[1] ۔“

---

۱ ۔ کاشف الحقائق، امداد امام اثر، جلد دوم ، مکتبہ معین الادب ، جنوری ۱۹۵۶ع ۔

راقم السطور صاحب ''کاشف الحقائق'' کی رائے سے کاملاً متفق ہے[1] ۔
تشبیب کے سلسلے میں ایک اور بات جوگفتنی ہے وہ یہ ہے کہ شمس قیس رازی نے '' المعجم'' میں ، مولوی اصغر علی روحی نے اس کا تتبع کرتے ہوئے ''دبیر عجم'' میں اور مولوی عبدالسلام ندوی نے ''شعرالهند'' میں اس بات پر بڑا زور دیا ہے کہ نعتیہ قصائد کی تشبیب بھی پاکیزہ ہونی چاہیے اور ایسے عناصر سے مبرا جو رسول پاک ؐ یا اصحاب کبار یا آئمہ اطہار کی حرمت اور آداب حرمت کے منافی

صاحب شعرالهند نے حکیم جلال لکھنوی کے ایک قصیدے کی تشبیب کے کچھ اشعار نقل کیے ہیں جن کا اسلوب و انداز عاشقانہ ہے (یہ قصیدہ امام زماں صاحب الامر علیہ‌السلام کی مدح میں لکھا گیا ہے)۔ تشبیب کے ان اشعار میں لیند کو ایک نازنین با تمکین کے روپ میں دکھایا ہے اور اس کے اعضا کی تصویر کشی کی ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ تصویر کشی ذرا شوخ ہے لیکن یہ بات اصول کے طور پر قبول نہیں کی جا سکتی کہ نعتیہ قصائد میں یا ان قصائد میں جن میں صحابہ کبار یا آئمہ اطہار کی مدح مقصود ہے ، سخن سرا اپنے اوپر وہ کڑی پابندی عائد کرے گا جس کی حدود غیرمعین ہیں اور معنی مبہم ۔ کیا چیز حرمت اور آداب حرمت کے منافی ہے اور کیا نہیں ؟ اس سوال کا جواب دینا مشکل ہے ۔ یہ بات سخن سرا کے ذوق سلیم پر چھوڑ دینی چاہیے کہ وہ مدح ، نعت اور منقبت میں کیا اسلوب کلام اختیار کرے ۔ ظاہر ہے کہ اس کا مقصد تکریم و تعظیم ہے اور اس کی نیک نیتی

۱۔ حال ھی میں محبی پروفیسر تنویراحمد علوی نے ''ذوق سوانح اور انتقاد'' کے عنوان سے ایک معرکے کی کتاب لکھی ہے جس کا دیباچہ راقم‌السطور کو لکھنے کی سعادت حاصل ہوئی ۔ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ میری رائے اس کتاب کے مطالعے کے بعد بدل گئی ہے لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ غالب کے قصائد کو از سر نو جانچنے اور پرکھنے کے لیے ایک راہ ضرور کھلی ہے ۔ یہ علوی صاحب کی بہت بڑی خدمت ہے ورنہ ذوق کا بدذوق ہونا اور غالب سے مغلوب ٹھہرنا مسلم تھا ۔ انھوں نے ذوق کی شعری عظمت کے نقوش اجاگر کیے ہیں اور سوانح کے سلسلے میں خاص طور پر دادسخن طرازی دی ہے ۔

پر شبہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ۔ علامہ اقبال نے اپنے ذوق عبودیت کو جو شوخ رنگ بخشا ہے ، وہ کسی پر مخفی نہیں ۔ حالی جیسا قدیم الوضع سخن سرا بھی اپنے ایک معرکے کے نعتیہ قصیدے میں تشبیب کی اساس شاعرانہ تعلی پر رکھتا ہے ۔ راقم السطور کی نظر میں یہ قصیدہ ایک کارنامہ ہے اور یوں شروع ہوتا ہے :

میں بھی ہوں حسن طبع پہ مغرور ‌ ‌ ‌ مجھ سے اُلجھیں گے ان کے ناز ضرور

رسول پاکؐ کی نعت لکھتے وقت نظر بظاہر شاعرانہ تعلی اور تفاخر کا کوئی مقام نہیں ، لیکن حالی اپنے ذوق سلیم پر اعتماد کر کے اور اپنی خوش عقیدگی پر بھروسہ کر کے کہتا ہے :

ہم نے دیکھی تمیز اہل نظر ‌ ‌ ‌ ہم نے دیکھا مذاق اہل شعور
دل آباد صفت بے ہنراں ‌ ‌ ‌ ہو چکا خانۂ ہنر معمور
سخن حق کی داد لوں کس سے ‌ ‌ ‌ سن چکا ہوں فسانۂ منصور
چشمہ پیدا و کاروان تشنہ ‌ ‌ ‌ بادہ پر زور و انجمن مخمور
در یکتا ہوں اور ہوں بے آب ‌ ‌ ‌ ماہ کامل ہوں اور ہوں بے نور
ہوں تماشائے شہر نابینا ‌ ‌ ‌ ہے برابر مرا خفا و ظہور

خلاصۂ کلام یہ کہ قصیدے کا ابتدائیہ یا اس کی تشبیب ایسی دل چسپ اور دل پذیر ہونی چاہیے کہ سننے والا خواہ مخواہ باقی اشعار سننے کی طرف مائل ہو ۔ ظاہر ہے کہ سخن کی دل پذیری کو محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن اس کی تخلیق کے گر نہیں بتائے جا سکتے ۔

۲ - گریز : قصیدے کا دوسرا اہم جزو تخلص یا گریز ہے ۔ صاحب غیاث لکھتے ہیں : ”گریز ، آنچہ در قصائد از ابیات حالیہ یا بہاریہ وغیرہ بدون آوردن حرف فاصل یک بارگی بر مدح ممدوح انتقال نمایند ۔“

اس سلسلے میں روحی تو یہ کہتے ہیں کہ گریز کی خوبی یہ ہے کہ بڑے سلیقے سے تشبیب کہتے کہتے اصل مطلب کی طرف لوٹیں ، یعنی مدح شروع کریں ۔ ساتھ ہی وہ یہ وضاحت کرتے ہیں کہ گریز کے مرحلے سے بہ وجہ احسن گزر جانا معمولی شاعر کا کام نہیں ۔ عربی میں متنبی اس بارے میں مشہور ہے اور فارسی میں خاقانی (معلوم نہیں روحی نے قاآنی کا ذکر کیوں نہیں کیا ، دراں حالیکہ مسلّم ہے کہ ایرانی شعرا میں قاآنی گریز کا مرحلہ بہت

خوبصورتی سے طے کرتا ہے) ۔

شمس قیس رازی نے تشریح کی ہے کہ گریز کی قبیح ترین صورت یہ ہے کہ نسیب سے مدح کی طرف یوں جائیں کہ یوں معلوم ہو کہ محبوبہ کے حاصل کرنے میں ممدوح سے استعانت چاہتے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت مکروہ ہے کہ سخن سرا اپنے ممدوح کو وسیلۂ حصول محبوب بنائے ۔ قاآنی نے اپنے ایک قصیدے میں نسیب اس انداز کی لکھی ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے گویا ممدوح سے استعانت چاہے گا اور جس بات کو قیس نے قبیح اور مکروہ کہا ہے وہ کر کے رہے گا لیکن وہ اس خوبی سے اپنا پہلو بچا گیا ہے کہ باید و شاید ۔ اس قصیدے کی تشبیب یوں شروع ہوتی ہے کہ قاآنی اپنے ترک محبوب کا وصف کرتا ہے ۔ ترکوں کی جنگ جوئی اور شعلہ خوئی مشہور ہے ۔ کسی بات پر بگاڑ ہوتا ہے جو لڑائی پر منتج ہوتا ہے ۔ پھر صلح ہوتی ہے ۔ اس کے بعد ایسی صورت پیدا ہوتی ہے کہ قاآنی کو خوف لاحق ہوتا ہے اور یہ خوف اس لیے لاحق ہوتا ہے کہ بادشاہ داد پرور اور عادل ہے ۔ نسیب اور گریز کی اتنی اچھی مثال راقم‌السطور کی نظر سے کم گزری ہے ۔ (زحافات کا استادانہ استعمال مستزاد ہے) ۔

هر زمانے که به آں ترک سروکار افتد
صلح خیزد ز میان کار به پیکار افتد
من به عمداً ز پئے صلح همی جویم جنگ
کز پئے جنگم بابوسه سروکار افتد

اے خوش آں وقت که خیزد بت من از پے رقص
وز طرب رعشه دریں گنبد دوار افتد

مست در بستر من افتد و رنداں دانند
حالت مست که در بستر هشیار افتد
صبح گر حالت من عرضه نماید بر شاه
کارم از بیم به سوگند و بانکار افتد

اسی طرح جن قصیدوں کے مطلعے ذیل میں درج کیے جاتے ہیں ، ان میں

گریز کا عالم دیدنی ہے :

نسیم خلد می وزد مگر زجوے یارہا
کہ بوے مشک می دہد ہواے مرغزارہا

کشودی زلف قیرآگیں جہاں را قیروان کردی
نمودی چہر مہر آئیں زمیں را آسماں کردی

مختصر یہ ہے کہ گریز کا کمال یہ ہے کہ بات میں سے بات نکلے ، نسیب و تشبیب اور مدح و توصیف کے درمیان قاری کو کوئی ذہنی فاصلہ معلوم نہ ہو اور تشبیب سے مدح تک جاتے ہوئے جھٹکا نہ لگے ۔ یوں سمجھ لیجیے کہ قصیدے کی منزل مقصود مدح ہے کہ صورت دریا ہے ، گریز اس کا پل ہے ۔ نازک خیال شعرا نے بڑے سلیقے سے نسیب و تشبیب کو مدح سے جوڑا ہے ۔ عنصری کہتا ہے :

غزل گو از ثنا پاسخ کت ایں ہر دو بود فرخ
غزل بر ماہ زیبا رخ ثنا بر شاہ نیک اختر

ظہیر فاریابی نے ایک بڑا معرکے کا قصیدہ لکھا ہے جس کا مطلع ہے :

چوں بر زمیں طلیعہ شب گشت آشکار
آفاق کرد کسوت عباسیاں شعار

مطلع کے بعد وصف ماہ شروع ہو جاتا ہے ۔ نئے چاند کے لیے نہایت خوبصورت تشبیہات ڈھونڈی جاتی ہیں ۔ مثلاً :

گردوں ز جامۂ کہ بریدہ ست ایں طراز
گیتی ز ساعدے کہ ربودہ ست ایں سوار

آخر یہ طے ہوتا ہے کہ یہ ماہ نو نہیں ، یہ در اصل :

نعل سمند شاہ جہانست کاسماں
ہر ماہ بر سرش نہد از بہر افتخار

غالب کے فارسی کلام کے متعلق ابھی تک اتنا ہی طے ہو سکا ہے کہ اردو سے بہ مراتب بلند تر ہے ۔ انتقاد کا حق ابھی ادا نہیں ہوا ۔ راقم السطور

کا عقیدہ ہے کہ گریز میں غالب کا مقام قاآنی ، خاقانی اور ظہیر سے کسی طرح کم نہیں ۔ نعت اور منقبت سے قطع نظر کر لیجیے ، خالص قصیدۂ مدحیہ کو ملحوظ رکھیے اور گریز کا سلیقہ دیکھیے ۔

کلیات کے چودھویں قصیدے میں یہ بحث ہو رہی ہے کہ مناظر عیش اور محافل نشاط دیکھنے کے لیے ہمارے پاس دل ہی کہاں ہے ۔ اس مقام پر غالب کہتے ہیں :

دانی ز باز گشت سخن بر طریق رجز
کائین سر کشان دلاور گرفته ایم
نی ، بلکه حق گذاریٔ مدحست کاین همه
ملک سخن نجامه سرا سر گرفته ایم
دانی ز دل نهادن ما بر هوای باغ
کاین دل بعاریت ز صنوبر گرفته ایم

اسی طرح قصیدہ نمبر ۵۲ میں یہ بیان ہو رہا ہے کہ بساط نشاط بچھائی جا رہی ہے ، چراغاں کا عالم ہے ، بہاراں کا منظر ہے ، بیابان نگارخانۂ چین بن گیا ہے ۔ غالب باغبان کو پکار کر کہتے ہیں :

تو باغ و راغ بیارای و خواجه من ضامن
که آورم به تماشا خدیو گیهان را

یہی کیفیت ان کے اردو قصائد کی ہے ۔ صاحب ''شعرالہند'' کا خیال ہے کہ ''قدیم شعرا ہند کے یہاں دل چسپ اور لطیف گریزیں پائی جاتی ہیں ۔ ہمارے اردو شعرا بھی اگرچہ ربط و اتصال کے اس طریقے سے واقف ہیں ، تاہم انھوں نے زیادہ تر ان موقعوں پر تکلف اور آورد سے کام لیا ، اس لیے ان کے قصائد میں دلچسپ اور لطیف گریزوں کی مثالیں بہ مشکل مل سکتی ہیں ۔''[1]

صاحب شعر الہند کی یہ رائے صریحاً زیادتی ہے ۔ سودا کی اور غالب کی گریز اکثر اوقات نہایت بلند مرتبہ شعرا کی گریز کے مقام تک جا پہنچتی ہے ۔ یا تو عبدالسلام نے سودا کے قصیدے نہیں پڑھے یا پھر یہ فرض کرنا پڑے گا کہ گریز کی خوبی کا جو تصور وہ اپنے ذہن میں رکھتے ہیں ، وہ نقادوں کے

---

۱ ۔ شعرالہند ، حصہ دوم ، صفحہ ۳۲۹ ۔

مسلمہ تصور سے بالکل مختلف ہے۔ آصف جاہ کی تعریف میں ایک قصیدہ سودا نے کہا ہے جس میں خوشی ایک نازنین کا روپ دھار کر شاعر کو ترغیب عیش و نشاط دلاتی ہے۔ جب سودا اس ترغیب کی وجہ پوچھتا ہے تو وہ بیان کرتی ہے کہ آصف جاہ کی سالگرہ ہے۔ اس قصیدے کی تشبیب میں خوشی جس ہوش ربا نازنین رقاصہ کا روپ دھارتی ہے، وہ بے تکلف موسیقی کی اصطلاحوں میں باتیں کرتی ہے اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ سودا محض خوشی کی تصویر نہیں کھینچ رہا بلکہ خوشی کے اس خاص تصور کی تصویر کھینچ رہا ہے، جو اودھ کے رہنے والوں کو مرغوب ہے۔ اس دل ربا نازنین کی بے تکلف باتیں لکھنؤ کی مہذب ڈیرہ دار طوائفوں کی یاد تازہ کرتی ہیں۔

اسی طرح غالب کے دو قصیدوں کی گریز ایک کارنامہ ہے[1]۔ پہلے قصیدے میں گریز اور تشبیب اس طرح گھل مل گئی ہے کہ کیفیت اس کی بیان میں نہیں آتی۔ پہلے غالب نے اشارے میں بات کی:

جانتا ہوں کہ آج دنیا میں ایک ہی ہے امید گاہ انام

اس کے بعد چاند کو اطلاع دی کہ جب چودھویں کا نور نشاط افزا ہوگا تو میرے ہاتھ میں بھی ایک جام بلوریں ہوگا۔ چاند سے یہ تکلفانہ باتیں کرنے کے بعد غزل شروع ہو گئی کہ شراب کا ذکر آ گیا تھا۔ غزل کہنے کے بعد غالب نے محسوس کیا کہ میں بہت سی باتیں کر چکا ہوں، اب چاند کو بھی موقع دینا چاہیے کہ وہ بھی کچھ کہہ لے۔ چنانچہ اس سے مخاطب ہو کے کہا:

کہہ چکا میں تو سب کچھ، اب تو کہہ اے پری چہرہ پیک تیز خرام
کون ہے جس کے در پہ ناصیہ سا ہے مہ و مہر و زہرہ و بہرام
تو نہیں جانتا تو مجھ سے سن نام شاہنشہ بلند مقام
قبلۂ چشم و دل بہادر شاہ مظہر ذوالجلال والاکرام

۱۔ ہلال مہ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

صبح دم دروازۂ خاور کھلا
مہر عالم تاب کا منظر کھلا

اسی طرح دوسرے قصیدے میں جب صبح ہوتی ہے اور آفتاب طلوع ہوتا ہے تو غالب کو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے :

لا کے ساقی نے صبوحی کے لیے رکھ دیا ہے ایک جام زر کھلا
بزم سلطانی ہوئی آراستہ کعبۂ امن و امان کا در کھلا

گریز میں اور مدح میں وہ کیفیت موجود ہے جسے صاحب غیاث نے مدح ممدوح بلا فصل کہا ہے ۔ مراد یہ ہے کہ نہایت بے تکلفی سے غالب مدح کے مقام تک آیا ہے اور گریز کے ایک ہی شعر میں تمام منزلیں طے ہو گئی ہیں ۔

۳ - مدح : صاحب المعجم (اور دوسرے نقادوں) نے بہ تصریح لکھا ہے کہ مدح سرائی میں دو باتیں ملحوظ خاطر رہنی چاہئیں (واضح رہے کہ ان قصائد کا ذکر ہو رہا ہے جن میں اصلاً کسی سلطان ، وزیر یا امیر کی مدح مطلوب ہے)۔ ایک تو یہ کہ مدح میں غیرضروری اور نامناسب اغراق نہ ہو ۔ شمس قیس نے اغراق کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے : "اغراق ، کمان کا چلہ چڑھانے کو کہتے ہیں اور انتقاد کی اصطلاح میں اس کا مطلب یہ ہے کہ مدح اور ہجا کے سلسلے میں مبالغے سے کام لیا جائے ۔" اس کے بعد شمس قیس مدح سے بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ممدوح کے درجے کے مطابق مدح کے مقام میں بھی تفاوت پیدا ہوتا ہے ۔ بہ‌الفاظ دیگر اگر ممدوح کوئی معمولی وزیر یا امیر یا بادشاہ ہے تو اس کی مدح اس انداز میں کرنا جیسے کوئی پیغمبر کی مدح کرتا ہے ، ناجائز ہے ۔ پیغمبر ، آئمہ اور اصحاب کی مدح میں مبالغے کو غلو سے گذار کر اغراق کی حد تک پہنچا دیا جائے تو یہ بھی ناجائز ہے ۔ باقی رہے بادشاہ ، امرا اور وزرا تو مدح اصلی تو یہ ہے کہ ان کی عقل اور علم و فضل اور جود و حلم اور شجاعت و عدل کا بیان کیا جائے کہ یہ خصائل حمیدہ ہیں اور جوہر انسانیت ہیں ۔ اسی طرح ممدوح کے رتبے کے اعتبار سے اسلوب مدح کا تفاوت بھی ملحوظ رہنا چاہیے ۔ سلطان جابر ممدوح ہو تو عدل و انصاف اور تدبیر مملکت کی توصیف موزوں ہوگی اور اگر ممدوح وزیر ہے تو اس کی کفایت اور لیاقت کی مدح موزوں ٹھہرے گی ۔ یہ نہ ہونا چاہیے کہ مدح رتبے کے مطابق نہ ہو ۔ ظاہر ہے کہ شمس قیس کے بتائے ہوئے یہ اصول تبھی درست ٹھہریں گے کہ ممدوح واقعی

سزاوار تعظیم و تکریم ہو ۔ اس صورت میں شاعر واقعی خصائل حمیدہ کی تعریف کرے گا ۔ لیکن اگر ممدوح برائے نام بادشاہ ہو اور حقیقی قدرت و اختیار نہ رکھتا ہو تو مدح کا ناجائز اغراق میں تبدیل ہو جانا لازمی ہے ۔ ایسے موقعوں پر نکتہ سنج شاعر غالب کی طرح تشبیب کی دل پزیری کا خیال زیادہ رکھتے ہیں ، مدح کم کرتے ہیں ۔ صاحب دبیر عجم نے درست لکھا ہے کہ قصائد مدحیہ میں یہ امر خاص طور پر ملحوظ رہنا چاہیے کہ کم از کم آن صفات کا ذکر کیا جائے جن سے ممدوح کو متصف ہونا چاہیے۔ بہ الفاظ دیگر سلطان کے عدل و انصاف کی مدح سرائی کی جائے کہ یہ چیزیں فرمان روائی کو لازم ہیں (یہ اور بات ہے کہ ممدوح ان صفات سے واقعاً متصف نہ ہو) فارسی قصیدوں میں مدح کا عنصر اس وقت تک جان دار رہا جب تک ممدوح واقعی سزاوار تحسین تھے ؛ کچھ کر کے دکھاتے تھے ، خصائل حمیدہ سے متصف تھے ، اختیار و اقتدار رکھتے تھے ۔ سلاجقۂ کبیر کے زوال کے بعد عراق دبستان کے فروغ کا باعث یہی ہے کہ انوری کے الفاظ میں :

اے دریغا نیست ممدوحے سزاوار مدیح
اے دریغا نیست معشوقے سزاوار غزل

اردو میں بھی پہلے نوابان اودھ کی مدح کچھ جان دار نظر آتی ہے کہ سپاہی پیشہ آدمی تھے ۔ اس کے بعد تو پھر جیسے ممدوح تھے ویسی ہی مدح کی صورت بھی تھی ۔ مغرب والے تو خیر غیر ہیں ، خود ہم بھی مدح کا مبالغہ آمیز طومار پڑھتے ہیں تو شرماتے ہیں کہ وہ شخص جو عملاً شاہ شطرنج تھا ، یہ تعریف کس طرح سن لیتا ہوگا کہ تمھارا رتبہ سلیمان و جمشید سے بھی برتر ہے ۔ زین العابدین نے ممدوحین کے القاب و اوصاف کی ایک نہایت خوبصورت فہرست مرتب کی ہے ۔ یہ پر تکلف اور پر تصنع ادبی ضیافت چشیدنی ہے[1] ۔ ملاحظہ ہو : دوزخ ممدوح کے قہر کا شرارہ ہے ، بہشت اس کی مہربانی کا کنایہ ، گردش افلاک مطیع ۔

---

۱ ۔ شعر و ادب فارسی ، تالیف زین العابدین موتمن ، چاپ خانہ تابش ، تہران لالہ زار ۔

سعد و نحس ایام موقوف مہر و کین ، فلک تابع فرماں ، جہاں مسخر احکام ، زحل پاسبان قصر ، ناھید مطرب بزم گاہ ، بہرام حاجب درگاہ ، تیر[1] دبیر دربار ۔

مدح میں مبالغہ ، اغراق اور غلو کا یہ عالم ھوتا ھے کہ غالب جیسا فن کار بھی لکھتا ھے :

بادشہ کا نام لیتا ھے خطیب　　اب علو پایۂ منبر کھلا
سکۂ شہ کا ھوا ھے روشناس　　اب عیار آبروے زر کھلا
شاہ کے آگے دھرا ھے آئنہ　　اب مآل سعی اسکندر کھلا
ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے　　اب فریب طغرل و سنجر کھلا

۴ ۔ **دعا** : قصیدۂ مدحیہ کے چوتھے جزو کو دعا کہہ سکتے ھیں (مقطع اور حسن طلب بھی میں اسی جزو میں شامل سمجھتا ھوں) ۔ قصیدے کے آخر میں قصیدہ سرا اپنے ممدوح کی درازی عمر اور ازدیاد جاہ و جلال کے لیے دعا مانگتا ھے ، سلیقے سے قصیدے کو ختم کرتا ھے اور کوئی خاص چیز طلب کرنی مقصود ھو تو دست طلب دراز کرتا ھے ۔ بہ الفاظ دیگر یہی حصہ جہاں تک شاعر مدح سرا کا تعلق ھے ، جان کلام ھوتا ھے ۔

جو باتیں قصیدۂ مدحیہ کے متعلق کہی گئیں ، کم و بیش دوسرے قسم کے قصائد پر بھی ان کا اطلاق ھوتا ھے ۔ لیکن ظاھر ھے کہ اُن قصائد میں جو اخلاق اور عرفانی یا فلسفیانہ مطالب پر مشتمل ھیں اور اُن قصائد میں جو خالص مدح گستری سے مربوط ھیں ، نمایاں فرق ھوگا ۔ البتہ جو قصیدے نعتیہ ھیں یا اصحاب کبار یا آئمۂ اطہار کی تعریف میں لکھے گئے ھیں ، ان میں اور قصیدۂ مدحیہ میں اجزاے تشکیل اور ھیئت کے اعتبار سے نمایاں فرق نہ ھوگا ۔ قصیدہ گو شعرا کا زور طبع اکثر مدح ھی پر صرف ھوا ھے ، اس لیے قصائد مدحیہ سے پہلے بہ تفصیل بحث کی گئی ، ورنہ مطالب و معانی کے اعتبار سے قصائد کی اھم ترین قسمیں یہ ھیں :

(۱) سلاطین ، امرا یا وزرا کی مدح گستری پر مشتمل ۔

(۲) قصائد نعتیہ یا وہ قصائد جن میں آئمۂ اطہار یا اصحاب کبار کی

---

۱ ۔ مشتری کہ دبیر الملک کہلاتا ھے ۔

تعریف کی گئی ہو ۔

(۳) اخلاق اور عرفانی مطالب سے مربوط ۔

(۴) قصائد ہجائیہ ۔ شہر آشوب (جس میں بالعموم کسی ملک ، قوم ، شہر یا عہد کے اختلال کی تصویر کشی کی جاتی ہے) ۔

قصائد مدحیہ سے بہ تفصیل بحث ہو چکی ، اب دوسری اقسام کا مجملاً ذکر کیا جاتا ہے ۔

نعتیہ قصائد کے متعلق یا اُن قصائد کے متعلق جن میں آئمۂ اطہار یا اصحاب کبار کی تعریف کی گ' ہو ، پہلے یہ تصریح کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس قسم کی تخلیقات شعری میں ذوق سلیم ، کلاسیکی ضبط و اعتدال اور توازن سے کام لینے کی سب سے زیادہ ضرورت ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے (جیسا کہ شمس قیس نے تصریح کی ہے) کہ ان تخلیقات میں مدح مبالغے سے گزر کر غلو اور اغراق تک پہنچ جائے تو بھی کوئی حرج نہیں ۔ شاعر کو جو یہ آزادی دی گئی ہے ، وہی در ،صل اس قسم کی تخلیقات پر٭ پابندی ہے ۔ ظاہر ہے کہ عقیدت اغراق اور غلو کو٭ برداشت کر سکتی ہے ، لیکن دوسرے مذاہب کے لوگ یقیناً ایسی تخلیقات میں اُن عناصر کے وجود کے خواہاں ہوں گے جن سے متعین کیا جا سکے کہ ممدوحین کی عظمت کی رمز کیا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ نقادوں نے کہا ہے کہ حمد و نعت یا منقبت لکھنا آسان نہیں ۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ تشبیب میں بیشتر اوقات ممدوح کے مقام بلند کو ملحوظ رکھ کر شوخی سے احتراز کرنا پڑتا ہے ۔

فارسی میں سنائی ، خاقانی اور سعدی کے نعتیہ قصائد کارنامہ ہیں ۔ اردو میں سودا اور غالب نے بھی نعت و منقبت میں اچھے قصیدے لکھے ہیں ۔ ظفر علی خاں تو کسی قسم کی نظم کہیں ، رسول پاک کے قصۂ دل آویز و لذیذ کے بغیر انہیں چین ہی نہیں آتا[1] ۔ حمد میں بھی ظفر علی خاں نے جو کچھ

---

۱ ۔ گو اس پہ ہو مسور ہی کی دال کی پلیٹ
صاحب نہ کھا سکیں گے ٹفن میز کے بغیر
لوں نام مصطفیٰ ہی کہ آتا نہیں قرار
اس قصۂ لذیذ و دل آویز کے بغیر

کہا ہے ، وہ بلندیٔ مطالب اور مغز سخن کے اعتبار سے بے نظیر ہے ۔ ان وہ قصیدہ جس کا مطلع ذیل میں درج کیا جاتا ہے ، مطالب اور معانی کی بلندی اور زبان و بیان کی دل پزیری کے اعتبار سے ایک کارنامہ ہے :

زباں ہے محو ثنائے خدائے عز و جل
خدا ہی ہے جو یہ نکتہ ہو زور نطق سے حل

غالب نے جو قصیدہ فی المنقبت لکھا ہے ، اس کی تشبیب کا ذکر ہو چکا ہے ۔ اس کی مدح تشبیب سے کچھ کم دل پزیر نہیں :

نقش لا حول لکھ اے خامۂ ہذیان تحریر
یا علی عرض کر اے خاطر وسواس قریں
مظہر فیض خدا جان و دل ختم رسل
قبلۂ آل نبی ، کعبۂ ایجاد یقیں
جنس بازار معاصی اسد اللہ اسد
کہ سوا تیرے کوئی اس کا خریدار نہیں
کس سے ہو سکتی ہے مداحئی ممدوح خدا
کس سے ہو سکتی ہے آرائش فردوس بریں

اخلاق اور عرفانی مطالب پر مشتمل قصیدے فارسی زبان میں تو بہت اچھے لکھے گئے ہیں لیکن اردو میں ایسی چیزیں کم ملتی ہیں ۔ شہر آشوب کی البتہ اردو میں کمی نہیں ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ جب اردو شعرگوئی پنپنی شروع ہوئی تو مغلیہ سلطنت زوال کے مرحلے طے کر رہی تھی ، اس لیے کم و بیش ہر جلیل القدر شاعر نے اپنے معاشرے کی زوال پزیری کے متعلق اظہار رائے کیا ہے ۔ سودا کا قصیدۂ شہر آشوب مشہور ہے اور ہنگامہ ۱۸۵۷ء کے سلسلے میں داغ نے جو شہر آشوب لکھا ہے وہ بھی تاثیر کے اعتبار سے سودا کے شہر آشوب سے کم نہیں ۔ ظاہر ہے کہ شہر آشوب میں تشبیب ، گریز ، مدح وغیرہ جو عناصر قصیدۂ مدحیہ میں پائے جاتے ہیں ، موجود نہیں ہوتے ۔ اس کے برخلاف شاعر ابتدا سے ہی مقصد تالیف کی طرف متوجہ ہوتا ہے ۔ شہر آشوب کا کمال یہ ہے کہ کسی قوم ، کسی عہد یا کسی خاص معاشرتی طبقے کی زوال پزیری کا بیان اس تفصیل سے کیا جائے کہ آنکھوں کے

سامنے نقشہ آ جائے ۔ ایسی تخلیقات میں سخن سرا کا ذوق سلیم سب سے موثر
عامل ہوتا ہے کہ اسی کے ذریعے وہ طے کر سکتا ہے کہ بے شمار جزئیات جو
اس کے سامنے بکھری پڑی ہیں ، ان میں سے کس کس کا انتخاب کرے کہ
ایک مکمل تصویر وجود میں آئے ۔ بہ الفاظ دیگر شہر آشوب میں شاعر بالعموم
اُن باتوں کا ذکر کرتا ہے جو Typical ہیں ، یعنی خاص اس زمانے یا
یا معاشرت کی تخلیق یا اس سے مربوط ۔

ہجویہ قصائد میں بھی جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے ، ایک خوبی
کا عنصر موجود ہے کہ جب انفرادی عیوب اجتماعی عیوب کی نمائندگی کرنے
لگتے ہیں تو ہجو طنز و تعریض بن جاتی ہے اور معاشرے کی اصلاح کی
ضامن ۔ ظاہر ہے کہ جن ہجویات میں مخصوص انفرادی کم زوریوں کو مورد
انتقاد بنایا گیا ہے ، ادبی نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت بہت کم ہے ؛ ہاں جہاں
یہ کم زوریاں اجتماع یا معاشرے کی کم زوریاں بن گئی ہیں وہاں ہجو اپنا
صحیح فریضہ ادا کر رہی ہے ۔ اردو میں ہجائیہ ادب کم ہے ۔ فارسی میں
صرف ایک شخص کی ادبی تخلیقات نے ، یعنی عبید زاکانی کی تحریروں نے ہجو
کو معاشرتی اصلاح کا وسیلہ بنا کر من حیث المجموع فارسی ادبیات کا مقام
بلند کر دیا ۔

ہجو کی ایک ملیح اور نفیس قسم جس میں مدح سرائی کا عنصر بھی
شامل ہے ، وہ صنف سخن ہے جسے انگریزی میں پیروڈی کہتے ہیں اور جس
کا کوئی صحیح ترجمہ راقم السطور کو دستیاب نہیں ہو سکا (پروفیسر بخاری
نے تقلید مضحک اور تتبع مضحک تجویز کیا تھا لیکن یہ اصطلاحات اُن کے
احباب ہی کے دائرے تک محدود رہیں) ۔ پروفیسر عبدالحق نے غلط چربہ ،
بگڑا ہوا نقشہ ، مضحکہ انگیز تصرف تجویز کیا ہے ، لیکن یہ اصطلاحات پڑھ
کر یہ شعر یاد آتا ہے :

ایک ہم ہیں کہ لیا اپنی بھی صورت کو بگاڑ
ایک وہ ہیں جنھیں تصویر بنا آتی ہے

اردو میں اچھی پیروڈی بہت کم لکھی گئی ہے ، بالخصوص نظم میں ۔
تاہم معلوم ہوتا ہے کہ عصر حاضر کے شعرا اس صنف سخن کی طرف متوجہ
ہو رہے ہیں اور یہ ایک نیک فال ہے کہ پیروڈی اس وقت تک کام یاب نہیں

ہوسکتی جب تک وہ کلاسیکی تصنیف ذہنی طور پر بالکل مسخر نہ کرلی جائے جس کی پیروڈی کرنا مقصود ہے ۔

قصیدے کا مستقبل : قصیدے کی اہمیت اسی وقت تک قائم رہی جب تک شاعری سلاطین کے درباروں سے اور امراے کبار کی بارگاہوں سے منسلک رہی (قصائد مدحیہ ملحوظ خاطر ہیں) ۔ اب کہ شاعر اور دوسرے عام لوگوں کے درمیان رابطے کی نوعیت بالکل بدل گئی ہے ، قصیدۂ مدحیہ تو قریب قریب عنقا ہو گیا ہے ، نعت اور منقبت البتہ باقی ہے اور باقی رہے گی ۔ راقم السطور نے اکثر اس مسئلے پر غور کیا ہے کہ طویل منظومات کہنے کے لیے اس ہیئت کو کیوں نہیں استعمال کیا جاتا جو قصیدے سے مخصوص ہے ۔ میرا خیال یہ ہے کہ اس صنف سخن کی روایات سے فائدہ اٹھایا جاسکتا ہے اور بہت کامیابی سے طویل نظمیں قصیدے کے اسلوب میں کہی جاسکتی ہیں ۔ اس کا فیصلہ مستقبل کرے گا کہ جس طرح غزل کا احیا ہوا ہے ، قصیدے کا احیا بھی ممکن ہے یا نہیں لیکن نظر بظاہر یہ بات بعید از قیاس معلوم ہوتی ہے کہ ہمارے فنکار اپنی ادبی میراث کے بہت اہم جزو کی تمام روایات کو فراموش کر دیں ۔

قصیدۂ مدحیہ کے سلسلے میں دقیق ترین انتقاد شمس قیس رازی نے کیا ہے اور اس سلسلے میں اس کی تصنیف المعجم سے رجوع کرنا چاہیے ۔

مثنوی :

مثنوی کے متعلق مستشرقین کا دعویٰ ہے کہ یہ صنف سخن خاص ایران والوں کی جودت طبع سے منسوب ہے[1] ۔ یہ درست معلوم ہوتا ہے ۔ یوں بھی ایرانیوں نے اس صنف سخن سے جو کام لیا ہے وہ بے نظیر ہے ۔ ذرا غور کیجیے ، حماسہ ہاے ملی میں شاہ نامہ کا مقام اتنا بلند ہے کہ وہ دنیا کی عظیم ترین کلاسیکی کتابوں میں شمار ہوتا ہے ۔ فردوسی کو بے تکلف ہومر اور ورجل کی صف میں کھڑا کیا جا سکتا ہے ۔ عرفان اور اخلاق کے مطالب پر مشتمل جو مثنوی مولاناے روم نے لکھی ہے اس کی عظمت کا یہ مقام ہے کہ زبان پہلوی میں قرآن کہلاتی ہے ۔ علامہ محمد بن عبدالوہاب قزوینی جو تعریف کرتے ہیں تو بہت نپی تلی کرتے ہیں ۔ اس کتاب کے متعلق وہ لکھتے ہیں کہ

---

۱ ۔ تاریخ ادبیات در ایران (انگریزی) از پروفیسر براؤن ۔

ذوقیات اور معنویات کے دائرے میں، پڑھنے والا کتنا ہی اونچا کیوں نہ اڑے یہ کتاب اس کی رهنمائی کرے گی[1] -

تصوف اور متعلقہ مسائل کے بیان میں سنائی کی ''حدیقۃ الحقیقت''، عطار کی ''منطق‌الطیر'' اور شبستری کی ''گلشن راز'' بے نظیر خیال کی جاتی ہیں - اب رہی داستان سرائی اور رومان نگاری، تو نظامی جو صاحب پنج گنج کہلاتا ہے، داستان سرائی کو ایسے مقام تک لے گیا ہے کہ اس سے آگے قدم رکھنا آج تک ممکن نہ ہو سکا - چنانچہ ''خسرو شیریں'' ایسا کارنامہ ہے جس کی تقلید کی گئی ہے لیکن جس کا جواب نہیں دیا جا سکا - (امیر خسرو اور جامی کی مثنویاں بہت اچھی ہیں لیکن نظامی سے انہیں کوئی نسبت نہیں) تجربات حیات کے دل کش و دل پزیر بیان کے سلسلے میں سعدی کی ''بوستان'' اب تک گلشن ادب میں پھول پھل رہی ہے اور ایسی صدا بہار کتاب ہے کہ ہر عہد میں نقادوں پر اس کی نئی خوبیاں منکشف ہوئی ہیں -

اردو بھی مثنوی کے اعتبار سے دامن مالا مال رکھتی ہے - یہ تسلیم کہ فردوسی کے حماسۂ ملی کا ہمارے ہاں جواب نہیں لیکن میر تقی، میر حسن دیا شنکر نسیم، نواب مرزا شوق، نواب مرزا داغ، شوق قدوائی اور بے نظیر شاہ وارثی کی مثنویاں اپنے اپنے دائرے میں خوب ہیں -

ہر نقاد نے کم و بیش یہ تسلیم کیا ہے کہ مثنوی کی ہیئت ایسی ہے کہ سخن سرا کو اظہار معانی میں بڑی سہولتیں مہیا ہوتی ہیں - میکسینہ (تاریخ ادبیات اردو) نے تو یہاں تک دعویٰ کیا ہے کہ قدیم مشرق ادبیات میں مثنوی ڈرامے کی مثیل ہے، یعنی جب تک ڈراما وجود میں نہ آیا تھا، شعرا ڈرامے کا کام مثنوی سے لیتے تھے - اس دعوے میں وزن ہے - اس کی وجہ یہ ہے کہ مثنوی کا تعلق ایسی چیزوں سے بھی ہوتا ہے جن کا بیان ڈرامائی نوک پلک کا تقاضا کرتا ہے - کردار اپنے مخصوص لب و لہجہ میں گفتگو کرتے ہوئے واقعی ڈرامے کے کردار معلوم ہوتے ہیں -

حالی مثنوی کے مفید اور کارآمد ہونے سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :
''غزل یا قصیدے میں اس وجہ سے کہ اول سے آخر تک ایک قافیے کی

---

۱ - بست مقالہ قزوینی -

پابندی ہوتی ہے ، ہر قسم کے مسلسل مضامین کی گنجائش نہیں ہو سکتی ۔۔۔۔
الغرض جتنی صنفیں فارسی اور اردو شاعری میں متداول ہیں ، ان میں کوئی
صنف مسلسل مضامین بیان کرنے کے قابل مثنوی سے بہتر نہیں ہے ۔''[1]

سید امداد امام اثر نے مثنوی سے نسبتاً مفصل بحث کی ہے ۔ وہ لکھتے
ہیں : ''جو وسعت اس صنف شاعری کو حاصل ہے ، کسی اور صنف کو نہیں ۔
ہر طرح کے داخلی اور خارجی مضامین اس صنف میں گنجائش پاتے ہیں ۔۔۔۔
لاریب یہ وہ صنف شاعری ہے جس میں شاعر شاعری کا کمال دکھا سکتا
ہے ۔ چنانچہ اس صنف شاعری میں دنیا کی بڑی بڑی تصنیفیں انجام کو پہنچتی
گئی ہیں ۔ عروضی ترکیبوں کو نظر انداز کرکے دیکھیے تو ہر زبان میں
شاعری کا کمال اسی صنف میں آشکارا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ جاننا چاہیے کہ مثنوی
نگاری صرف اس شاعر سے حسب مراد انجام پاسکتی ہے جس کو امور ذہنی
اور معاملات خارجی کو بھی موزوں کرنے کی صلاحیت معقول حاصل رہتی
ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ مثنوی نگاری کے لیے شاعر کو بڑی اطلاع عام کی حاجت
ہے ۔ اسے معاملات عالم سے تابحد طاقت بشریہ پورے طور پر باخبر ہونا
چاہیے ۔ اس کے ساتھ اسے مصور عالم بھی ہونا درکار ہے ۔ اگر بندش مضامین
میں اسے مصوری کی قدرت نہیں ہے ، تو اس کی مثنوی نگاری لطف کمال نہیں
دکھا سکے گی ۔ مثنوی میں کیسے کیسے مضامین کی گنجائش ہے ، مدات ذیل
سے اس کی حقیقت ظاہر ہوگی ۔

(۱) رزمی مضامین۔۔۔۔۔۔۔۔۔ (۲) بزمی مضامین۔۔۔۔۔۔۔۔
(۳) حکمت آموز مضامین۔۔۔۔ (۴) تصوف آموز مضامین۔۔۔۔
(۵) متفرق مضامین''[2]

حالی نے مثنوی کو پرکھنے کے جو اصول معین کیے ہیں ان کی صورت
یہ ہے : ''(۱) مثنوی میں علاوہ ان فرائض کے جو غزل یا قصیدے میں
واجب الادا ہیں ، کچھ اور شرائط بھی ہیں جن کی مراعات نہایت ضروری

---

۱ ۔ مقدمۂ شعر و شاعری ازحالی ، مرتبہ وحید قریشی ، ۱۹۵۳ء ، مکتبہ
جدید لاہور ، صفحات ۲۷۵ ، ۲۷۶ ۔

۲ ۔ کاشف الحقائق ، جلد دوم ، صفحات ۲۹۹ ، ۳۰۲ ۔

ہیں ۔ ازاں جملہ ایک ربط کلام ہے جو کہ مثنوی اور ہر مسلسل نظم کی جان ہے ...... (۲) دوسری نہایت ضروری بات یہ ہے کہ جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھی جائے .... (۳) آج کل ایسے مبالغے باعث شرم سمجھے جاتے ہیں اور بجائے اس کے کہ ان سے سامع کے دل پر کوئی نقش بیٹھے یا شاعر کی لیاقت ظاہر ہو ، اس کی لغویت اور بے سلیقگی پائی جاتی ہے (ایسے مبالغے سے حالی کی مراد جیسا کہ وہ پہلے تصریح کر چکے ہیں ، ناروا اغراق اور غلو ہے) ۔... (۴) مقتضائے حال کے موافق کلام ایراد کرنا ، خاص کر قصے کے بیان میں ایسا ضروری ہے کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو بلاغت کا بھید صرف اسی بات میں چھپا ہوا ہے ۔ .... (۵) جو حالت کسی شخص یا کسی چیز یا مقام وغیرہ کی بیان کی جائے وہ لفظاً اور معناً نیچرل اور عادت کے موافق ایسی ہونی چاہیے جیسی کہ فی الواقعہ ہوتی ہے .... (۶) قصے میں اس بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب نہ کرے ۔ (۷) اس بات کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے کہ قصے کے ضمن میں کوئی ایسی بات بیان نہ کی جائے جو تجربے اور مشاہدے کے خلاف ہو ۔ (۸) جس طرح سے اہم اور ضروری باتوں کو جن پر قصے کی بنیاد رکھی گئی ہے ، نہایت صراحت کے ساتھ بیان کرنا ضروری ہے ، اسی طرح ان ضمنی باتوں کو جو صاف صاف لکھنے کی نہیں ہیں ، رمز و کنایہ میں بیان کرنا ضروری ہے ۔"

سید امداد امام اثر اور حالی نے جو کچھ لکھا ہے ، اس کا تجزیہ کیا جائے اور اسے آج کل کی انتقادی زبان میں بیان کیا جائے تو ظاہر ہوگا کہ (۱) مثنوی کو کسی خاص مضمون سے پردہ نہیں ہے ۔ رزم ہو یا بزم ، داستان ہو یا رومان ، حماسہ ہو یا قصہ ، شخصی معاملہ ہو یا اجتماعی مسئلہ ، مثنوی میں ہر چیز نظم کا موضوع بن سکتی ہے ۔ ایرانی مثنویوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ بتا دیا گیا تھا کہ مثنوی کے مضامین کتنے متنوع اور مطالب کتنے گونا گوں ہوتے ہیں ۔ مثنوی دراصل صحیح معنی میں زندگی کے ہر پہلو کی ترجمان ہے اس لیے اس کی رنگا رنگی کا عالم دیدنی ہے ۔ (۲) جس چیز کو حالی نے ربط کلام کہا ہے اور جسے وہ جان مثنوی کہتے ہیں ، اس سے مراد یہ ہے کہ مثنوی میں جھول نہ پڑنے پائے ، واردات و کوائف کی چولیں ٹھیک

بیٹھتی چلی جائیں - مثنوی کو پڑھنے کے بعد یہ شعور ہو کہ ہم ایک تخلیقی وحدت کا مطالعہ کر رہے تھے - اس تخلیقی وحدت کی ترکیب جن اجزا سے ہوتی ہے وہ متناسب اور موزوں ہونے چاہئیں تا کہ عضویہ (Organism) اپنے صحیح فرائض ادا کرے (۳) یہ بات تو غلط ہے کہ قصے کی بنیاد فوق العادت باتوں پہ نہ رکھی جانی چاہیے کہ بہت سی کلاسیکی مثنویاں اور تخلیقی شاہ‌کار ما فوق العادت عناصر پہ مشتمل ہیں - دراصل جو بات حالی کہنا چاہتے تھے وہ یہ ہے کہ اشخاص قصہ پری ہوں یا جن ، دیو ہوں یا بھوت ، انھیں اصلاً انسان ہونا چاہیے کہ پڑھنے والا انسان ہے اور اسے عالم انسانیت سے دل چسپی ہے - میر حسن کی مثنوی ہو یا طلسم ہوشربا کی داستانیں ، پریوں اور جادو گرنیوں کے پر نوچ لیجیے تب بھی کوئی فرق نہیں پڑتا ، جیتی جاگتی عورت موجود رہتی ہے - اسی طرح جنوں ، بھوتوں اور دیووں کے سینگ اتار لیجیے اور ان کا رنگ بدل دیجیے تو وہ اچھے خاصے انسان بن جاتے ہیں - مختصر یہ ہے کہ پر اور سینگ خواہ مخواہ کا اضافہ ہیں - ان سے دھوکا نہ کھانا چاہیے - جس طرح پریاں جیتی جاگتی عورتیں ہیں دیو اور بھوت بھی جیتے جاگتے انسان ہیں - (۴) داستان بیان کرنے کے ضمن میں مثنوی نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ تمام اجزا کی نسبت اپنے ذہن میں مشخص و معین رکھے - وقت کی رفتار کا شعور اسے اتنا صحیح ہو کہ قصے میں کہیں جھول نہ پڑنے پائے - کردار جس طبقے سے تعلق رکھتے ہوں اسی طبقے کے افراد کی خصوصیات کا اظہار کریں - زبان بھی وہی استعمال کریں جو اس طبقے سے مخصوص ہے - یہ نہ ہو کہ کردار نگاری میں ایسا جھول پیدا ہو کہ پنجاب کا کوچوان کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی زبان استعمال کرے اور مراد آباد کا شہدا لکھنؤ کے نوابوں اور امیروں کی طرح گفتگو کرے - یہ تو ان کرداروں کی صورت ہے جنھیں Types کہتے ہیں - جہاں کردار ڈرامائی ہوں وہاں داستان گو کے لیے ضروری ہے کہ بہ‌تدریج یہ دکھائے کہ واقعات و کوائف کے فشار سے اور حالات و تجربات کے جبر و لزوم سے بہ امتداد زماں ان کے کردار میں کیا تغیر پیدا ہوا ہے کہ مثنوی میں ناول کی طرح دونوں قسم کے کردار ہوتے ہیں ؛ وہ بھی جو سنگ بستہ اور جامد رہتے ہیں اور وہ بھی جو بتقاضائے وقت بدلتے رہتے ہیں - (۵) یہ

جو حالی نے کہا ہے کہ بعض باتیں رمز و کنایہ میں کہنی چاہئیں تو مراد یہ ہے کہ جنسی زندگی کے کوائف اور مربوط واقعات کا بیان کھلا ڈلا نہیں ہونا چاہیے ۔ یہ ایک الجھا ہوا مسئلہ ہے کیوں کہ بعض اوقات جنسی خرابیوں کی اصلاح تبھی ہو سکتی ہے کہ جنسی گم راہی کی تفصیل بیان کی جائے ۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں رمز کو تفصیل پر ، ابہام کو تشریح پر اور کنائے کو توضیح پر تفوق حاصل ہوتا ہے ۔ شعر طبعاً نثر کے برخلاف قاری کے ذہن تک پہنچنے کے لیے قریب ترین راستہ ڈھونڈتا ہے ۔ رمز و ایما ، استعارہ و کنایہ ، ابلاغ و اظہار کے بڑے دل‌فریب راستے ہیں اور یہ بخوبی طے ہو جائیں تو سمجھیے کہ شاعر نے ہفت خوان رستم سر کر لیا ۔ (۶) مثنوی میں ناول کی طرح کردار نگاری کا کمال یوں نظر آنا چاہیے کہ افراد داستان ایک دوسرے سے ممتاز اور مشخص معلوم ہوں ۔ یہ نہیں کہ سب کی گفتگو تو ایک جیسی ہو ، صرف لباس کا فرق ہو ۔ شرر کے کرداروں میں یہی بنیادی نقص ہے کہ وہ مصنف کے ہاتھ میں کٹھ پتلیاں ہیں ۔ ان میں زندگی کی حرارت بہت کم ہے ۔ دو تین کردار شرر نے تخلیق کر رکھے ہیں ، انھیں کو جبہ پہنا دیا ، عمامہ بندھوا دیا تو عرب ہو گئے اور سر پر تاج رکھوا دیا تو ایرانی فرماں روا بن گئے ۔ مختصر یہ کہ شرر کے کرداروں میں جو اختلاف نظر آتا ہے ، گفتگو کا ہے ، اسلوب حیات کا اور وضع زیست کا نہیں ۔ مثنوی میں کردار جاندار اور مشخص تبھی ہوں گے کہ اپنی زندگی دوسروں کی روش زیست سے ہٹ کر بسر کریں گے اور واقعات و کوائف سے مختلف اثرات قبول کریں گے ۔ اختلاف کلام اختلاف مزاج کا آئینہ ہو گا ۔ بالفاظ دیگر کرداروں میں وہی تنوع نظر آئے گا جو ہم روزانہ اپنے ساتھی کرداروں میں دیکھتے ہیں ۔

غور کرنے سے معلوم ہو گا کہ سید امداد امام اثر نے جو کچھ لکھا ہے وہ زیادہ جاندار ، معنی خیز ، معقول اور دقیق ہے ۔ انھوں نے جو یہ کہا ہے کہ مثنوی نگاری اس شاعر سے حسب مراد انجام پا سکتی ہے جس کو امور ذہنی اور معاملات خارجی کو بھی موزوں کرنے کی صلاحیت معقول حاصل رہتی ہے اور مثنوی نگاری کے لیے شاعر کو بڑی اطلاع عام کی حاجت ہے ، تو وہ در اصل یہ کہہ رہے ہیں کہ مثنوی نگار ہر معنی میں

فطرت کا نباض ہوتا ہے ۔ جہاں تک فطرت کے خارجی مناظر کا تعلق ہے یعنی باغ و راغ ، گل و گلزار ، دشت و صحرا ، وہ ان کا بیان اس طرح کرتا ہے کہ لفظ پھولوں کی مہک میں بسے ہوئے اور آوازیں پرندوں کے نغموں میں رچی ہوئی محسوس ہوتی ہیں ۔ بہ الفاظ دیگر فطرت کے مناظر ، کہسار ، دریا ، صحرا ، دشت و دمن اس کے لیے حسن کا سرمایہ اور خزینہ ہوتے ہیں ، پہاڑوں کے سربفلک سلسلوں میں وہ ہیبت اور شوکت دیکھتا ہے ، دریا کے خرام میں وقار اور تمکنت ، ندی کی روانی میں شوخی اور سرمستی ۔ فطرت اس کی روح کا جزو ہو جاتی ہے اور وہ خود فطرت میں جذب ہو جاتا ہے ۔ جب تک شاعر سے فطرت یوں ہم کلام نہ ہو کہ عروس گل ردائے رنگ اٹھا کر باتیں کرے ، اس وقت تک یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ سخن سرا فطرت کا رازدار اور محرم اسرار ہے ۔ فطرت کے مناظر خارجی شعر میں دنیا کی دلچسپیوں اور رنگینیوں کی علامت بن جاتے ہیں ۔ رمزی اور ایمائی کیفیتوں کے ماتحت محبوب تو گل ہوتا ہی ہے ، مقام محبوباں گلشن بن جاتا ہے ، اور پھر پتاپتا بوٹا بوٹا شاعر کا حال جانتا ہے ۔ اگر شاعر مناظر فطرت کا راز دار نہ ہوگا تو وہ ان مناظر کو اپنی جذباتی تصویروں کے چوکھٹوں کی حیثیت سے استعمال نہیں کر سکے گا ۔ اب رہی اثر کی دوسری بات کہ امور ذہنیہ کے بیان پر بھی مثنوی نگار کو قدرت ہونی چاہیے تو اس کا مطلب بھی یہی ہے کہ شاعر کو جہاں مناظر فطرت کا عکاس اور نباض ہونا چاہیے ، وہاں انسان کے جذبات و واردات کا بھی محرم اسرار ہونا چاہیے کہ یہ فطرت کی حسین ترین اور لطیف ترین تخلیق ہے ۔ مثنوی نگار اپنے فن میں کامل تبھی ہوگا کہ دقیق سے دقیق جذبات ، لطیف سے لطیف واردات اور نفیس سے نفیس کیفیات کا تجزیہ کرے گا اور ان کا ابلاغ و اظہار اس طرح کرے گا کہ سننے والوں تک کیفیت مطلوب بہ سہولت منتقل ہو سکے گی ۔

حالی نے اور امداد امام اثر نے مثنوی کے متعلق جو کچھ لکھا ہے ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ملحوظ خاطر خاص طور پر وہ مثنویاں ہیں جو داستانوں اور افسانوں پر مشتمل ہیں ، کیوں کہ یہ جو اثر نے کہا ہے کہ مثنوی نگار کو اطلاع عام کی بڑی حاجت ہے تو اس کا مطلب بصراحت یہ ہے کہ مثنوی نگار کا مشاہدہ نہایت اچھا ہونا چاہیے ۔ آخر جب وہ داستان

بیان کرے گا تو وہ کسی معاشرت سے ، کسی عہد سے ، کسی ثقافتی دور سے مربوط ہوگی ۔ مثنوی نگار جب تک متعلقہ عہد کے تمام کوائف سے کاملاً آگاہ نہیں ہوگا ، نہ اس معاشرت کی تصویر کھینچ سکے گا نہ ایسے کردار تخلیق کرسکے گا جو اس معاشرت کے چوکھٹے میں جڑے ہوئے ، جیتے جاگتے اور بولتے نظر آئیں ۔ اطلاع عام بڑی معنی خیز ترکیب ہے ۔ اس میں یہ اشارہ بھی مضمر ہے کہ مثنوی نگار کو تلمیحات ، استعارات اور تشبیہات پر قدرت کامل حاصل ہونی چاہیے تاکہ ابلاغ و اظہار کے تمام طریقوں سے کام لے سکے ۔

اس سے پہلے گزارش کیا جا چکا ہے کہ حالی اور امداد امام اثر نے اردو مثنوی پر انتقاد کے جو اصول متعین کیے ہیں ، وہ کم و بیش آن مثنویوں سے متعلق ہیں جو کسی داستان یا افسانے پر مشتمل ہیں ۔ ایسی اردو مثنویاں جن میں متصوفانہ مسائل بیان کیے گئے ہیں یا جن میں اخلاق یا عرفانی مضامین قلمبند کیے گئے ہیں ، اکثر و بیشتر منظوم تصانیف ہوتی ہیں ، انھیں‌ہم شعری تخلیقات نہیں کہہ سکتے - مثنوی کی مشہور ترین قسم یعنی حماسۂ ملی کی مثال بھی اردو میں نہیں ملتی اس لیے اس کے انتقاد سے مجملاً ہی بحث ہونی چاہیے - حماسۂ ملی میں بھی تشخص ، کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے اصول وہی ہیں جن سے ”سحرالبیان“ پر انتقاد کرتے ہوئے بحث کی گئی - موضوع کے اعتبار سے البتہ حماسۂ ملی اور رومانی مثنویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے - حماسے میں کسی قوم کی عظمت و شوکت کی داستان بیان کی جاتی ہے ۔ مقصد اسلاف کے کارناموں کو اجاگر کرنا ہوتا ہے ، اس لیے حماسے میں تاریخ اور روایت اور افسانہ پہلو بہ پہلو پائے جاتے ہیں ، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ حماسے میں تاریخ سے زیادہ افسانوی رنگ گہرا ہوتا ہے کہ بہت سے افسانے تاریخی واقعات اور حقائق کے رموز و اسرار پر مشتمل ہوتے ہیں ۔ مثال کے طور پر شاہنامہ کا دیو سپید حقیقت میں سفید ہنوں سے عبارت ہے جو ایران کے زرخیز خطوں پر حملہ کرتے تھے - حماسے میں سخن سرا اصلاً اس بات کا خیال رکھتا ہے کہ کہانی با ربط طریقے پر بیان کرتا چلا جائے ، واقعات کی ترتیب میں جھول نہ پڑے ، بزرگوں کے کارنامے اس طرح بیان کیے جائیں کہ پڑھنے والوں کے دلوں میں جوش اور ولولہ پیدا

ہو ، اعلیٰ ترین اخلاق اقدار ملحوظ خاطر رکھی جائیں - اردو میں مرثیے کسی حد تک حماسے کا رنگ رکھتے ہیں - (تفصیلی بحث آگے آتی ہے) -

اب اگر متصوفانہ ، اخلاقی ، عرفانی اور اس قسم کی مثنویوں کو بحث سے خارج کر دیا جائے تو یوں کہا جا سکتا ہے کہ مثنوی وہ داستان ہے جو شعر کے قالب میں ڈھال کر ڈرامائی انداز میں پیش کی گئی ہے -

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ، حماسۂ ملی پر بھی یہ تعریف جزواً صادق آتی ہے لیکن جب ہم اردو مثنوی کا ذکر کرتے ہیں تو کم و بیش بدون استثنا ہماری مراد ایسی ہی مثنوی سے ہوتی ہے جس میں کوئی داستان یا قصہ بیان کیا جائے اور جس کے اصول ابلاغ و اظہار میں ڈرامائی رنگ نمایاں ہو - اگر ہم تسلیم کر لیں کہ مثنوی سے حالی اور اثر کی ایسی ہی منظوم داستان مراد تھی تو یہ فائدہ ہوگا کہ مثنوی کے شعر پر کھنے کے کچھ اصول خود بخود متعین ہوجائیں گے - یہ درست ہے کہ مثنوی شعر کے قالب میں ڈھالی گئی ہے لیکن اصلاً وہ ایک افسانہ یا داستان ہے - کسی معاشرت سے یا ثقافتی عہد سے مربوط ہے - پھر یہ تسلیم کہ مثنوی افسانہ ہے لیکن اس کا قالب شعری ہے اس لیے ہم مثنوی نگار سے بجا طور پر یہ توقع رکھ سکتے ہیں کہ وہ قوت بیان کا ثبوت مہیا کرے اور اس حسن کو وجود میں لائے جو شعر کی جان اور رمز ہے - ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کی تخصیص اس لیے کی گئی کہ داستان کے نشیب و فراز میں ، قصے کے ارتقا میں افراد داستان جو کام کرتے ہیں ، ایک تو وہ مکالمات کے ذریعے اپنے کردار کی خصوصیات کا سراغ دیتے ہیں ، دوسرے واقعات کے فشار سے متاثر ہو کر تغیر پزیر ہوتے ہیں اور داستان کے رخ کو بدلتے ہیں ، یا پھر Typical اور جامد ہونے کی وجہ سے واقعات کا اثر قبول نہیں کرتے - ماحول سے برسر پیکار ہوتے ہیں اور داستان کا انجام متعین کرتے ہیں - صرف یہی نہیں بلکہ ڈرامائی انداز اختیار کر کے مثنوی نگار اس طنز تمثیلی سے بھی کام لے سکتا ہے (Dramatic Irony) جو کھیلوں سے مخصوص ہے ، حالی نے ، امداد امام اثر نے اور ہم نے مثنوی کی خوبیاں دریافت کرنے کے لیے اور اس کی قدر و قیمت آنکنے کے لیے جو اصول مقرر کیے ہیں ، ان پر صحیح معنوں میں اردو کی صرف ایک ہی مثنوی پوری آترتی ہے اور وہ" ہے

مثنوی میر حسن یا بدر منیر اور بے نظیر کی داستان ۔

(۱) **مربوط معاشرت اور ثقافتی کوائف کی تصویر کشی :** اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ہے کہ جو مثنویاں کسی افسانے یا داستان پر مشتمل ہوتی ہیں ، ظاہر ہے کہ وہ ادبی خلا میں معلق نہیں ہوتیں۔ ان کا تعلق کسی عہد کی معاشرت سے ، ثقافتی اور تمدنی کوائف سے اور اجتماعی واردات سے ہوتا ہے ۔

افراد قصہ یا افراد داستان کسی معاشرت کی تخلیق ہوتے ہیں ، اس سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کو متاثر بھی کرتے ہیں ۔ داستان کا ہیرو اس اجتماعی پس منظر کے مقابلے میں زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے کیونکہ جہاں معاشرت کی عمومی تصویر کشی میں مثنوی نگار مینا کاری نہیں کرتا وہاں وہ ہیرو کے کردار کی خصوصیات دکھانے میں تمام ضروری جزئیات کا ذکر کرتا ہے ۔ لیکن ہیرو بھی چونکہ اسی معاشرت یا ثقافت کا ایک فرد ہے اس لیے وہ اپنی انفرادی خصوصیات کے باوصف اپنی معاشرت میں رسا بسا ہوا معلوم ہوتا ہے ۔ مثنوی نگار کی قوت بیان معاشرتی کوائف کی تصویر کشی ہی میں ظاہر ہوتی ہے ۔ میر حسن نے جس معاشرت کی تصویر کھینچی ہے وہ نوابان اودھ و لکھنئو سے متعلق ہے ۔ رعایا خوش حال ، پرجا فارغ البال ، ہر ہفتے کوئی نہ کوئی تقریب ، میلے ٹھیلے ، ڈیرے دار طوائفیں ، گائنیں ، شوخ و شنگ مہریاں ، چست و چالاک ناچنے والیاں ، لوگ موسیقی کے رسیا ، ٹھمریوں کے بولوں کے شیدائی ، فرمانروا مشرق کے معیاری حکمران بااقتدار ، سخی ، قول کے سچے اور دھن کے پکے ، نجوم کے قائل ، داستان طرازی اور داستان گوئی کی طرف مائل ، عالی شان عمارات بنوانے کے شائق ، خوبصورت باغ لگوانے کے مشتاق ، شہزادیاں ناز و نعمت میں پلی ہوئیں ، تمام نور کے سانچے میں ڈھلی ہوئیں ، ساتھ محل کی خواصیں کہ جن کے نام سن کر آنکھوں میں نور ، دل میں سرور آئے ۔ یہ معاشرہ تھا جس کی تصویر حسن نے کھینچی ہے ۔ پھر لطف یہ ہے کہ تصویر کشی کے لیے ایک ماہر مصور کی طرح اسے بہت شوخ رنگ اور زیادہ خطوط استعمال نہیں کرنے پڑے ۔ دو تین صناعانہ خطوط لگا کر وہ پورے منظر کی تصویر تیار کر دیتا ہے ۔ اس کا کمال یہی ہے کہ ایسی جزئیات انتخاب کرتا ہے جو منظر کی

جان ہوتی ہیں ، انھیں جزئیات کے ذکر سے منظر کی کلیت کا نہایت صحیح شعور حاصل ہوتا ہے ۔ کئی بار ایسا ہوا ہے کہ میر حسن نے ایک ہی شعر کہہ کر کسی معاشرتی پہلو کی ثقافتی کیفیت یا کسی تمدنی خصوصیت کی تصویر کھینچ دی ہے ۔ جب شہزادہ بے نظیر پیدا ہوتا ہے تو اہل نشاط گانے کے لیے آتے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ارباب نشاط کی دلبری اور دل دہی نہ صرف مکمل ہوتی ہے بلکہ شعوری ہوتی ہے ۔ کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ تصنع اور تکلف کو سادگی اور بے پروائی کا رنگ دیتے ہیں ۔ ناچنے والیوں کی یہ ادائیں وہی جانتا ہے جس نے یہ منظر دیکھا ہے ۔ محفل میں ہر شخص یہی محسوس کرتا گویا مخاطب ہی میں ہوں ، آنکھیں مجھ ہی سے لڑی ہوئی ہیں ، جادو میرا ہی چل گیا ہے ۔ دو شعروں میں ناچنے والیوں کی چلت پھرت ، ناز و ادا اور دلبری کا عالم ایسا دکھایا ہے کہ دونوں شعر ضرب المثل ہوگئے ہیں :

دکھانا کبھی اپنی چھب مسکرا کبھی اپنی انگیا کو لینا چھپا
دوپٹے کو کرنا کبھی منہ کی اوٹ کہ پردے میں ہو جائے دل لوٹ پوٹ

محل میں جو بانکی تیکھی خواصیں خواہ مخواہ ادھر اُدھر پھرتی ہیں ، ان کی شوخی ، دلبری اور ارباب نشاط کے مقابلے میں نسبتاً سادگی کی کیفیت ان اشعار میں دیکھیے :

کہیں چٹکیاں اور کہیں تالیاں کہیں قہقہے اور کہیں گالیاں
ادھر اور اُدھر آتیاں جاتیاں پھریں اپنے جوبن کو دکھلاتیاں

شاہان اودھ نے معمولی چیزوں میں جو بانکپن اور نفاست کا عنصر پیدا کیا تھا وہ سب پر روشن ہے ۔ ایک مقام ہے کہ شہزادے کی سواری نکلتی ہے ، لوگ پرے کے پرے باندھ کر کھڑے ہو جاتے ہیں ، گھوڑوں کے نقارچی سوار ہیں ، لباس زری پہنے قدم بہ قدم جا رہے ہیں ۔ کہیں نقیب ، کہیں جلودار ، کہیں چوب دار ۔ اور اُدھر ہاتھیوں کی قطار سے تمام منظر بڑا دلکش ہے ، لیکن حسن کی نظر خاص طور پر جس چیز پر پڑی ہے ، وہ کہار ہیں کہ رنگین لباس پہنے ، خوبصورت پالکیاں اٹھائے ، دبے پاؤں لیکن پھرتی سے بیویوں کو لیے چلے جا رہے ہیں ۔ دو شعر ہیں لیکن ان دو شعروں میں ہم کہاروں کا لباس ، ان کی وضع قطع ، ان کی شکل و صورت دیکھ سکتے ہیں ۔ یوں کہنا چاہیے کہ ان کی وجہ سے سارا منظر لکھنؤ کی

معاشرت سے مربوط ہو جاتا ہے ، ورنہ ھاتھیوں کی قطاریں ، شادیانے ، پیادے اور سوار تو ہر دربار سے متعلق ہوتے ہیں ۔ کہاروں کی تصویر کشی نے منظر کو حرکت ، زندگی ، رنگ ، واقعیت ، قطعیت ، جامعیت اور حسن بخشا ہے ۔ یہ مشاہدے کا کمال ہے کہ اتنے ہجوم کی ریل پیل میں حسن کی نظر ان کہاروں کی طرف گئی ہے جو دبے پاؤں شور مچائے بغیر اپنے کام میں مصروف ہیں :

هزاروں ہی اطراف میں پالکی　　جھلا بورنی جگمگی نالکی
کہاروں کی زربفت کی کرتیاں　　اور ان کی دبے پاؤں کی پھرتیاں

یہ منظر لکھنؤ سے خاص تھا ۔ اب میر حسن ایک ایسا شعر کہتے ہیں جو اس منظر کے حسن کو کسی خاص تمدن یا ثقافت کی سطح سے اٹھا کر عالمگیر بنا دیتا ہے ۔ اب یہ منظر ہر عہد کے ، ہر عمر کے ، ہر شخص کے لیے دیدنی ہو جاتا ہے ۔ یہاں تک کہ:

یہ خالق کی ہے قدرت کاملہ　　تماشے کو نکلی زن حاملہ

اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ اہل لکھنؤ نے ہر چیز میں اپنی نفاست طبع سے ایک خاص نوک پلک پیدا کی ہے ۔ میر حسن شاہانہ کمرے کے ساز و سامان اور شہزادیوں کے زیورات کی تصویر کھینچتے ہوئے کہتے ہیں :

کھڑا ایک نمگیرہ وہ زرنگار　　کہ تھے جس کی جھالر پہ موتی نثار
مغرق بچھی مسند اک جگمگی　　کہ تھی چاندنی جس کے قدموں لگی
وہ ہیرے کا تکمہ بصد آب و تاب　　وہ صبح گاو مطلع آفتاب
وہ تکمے پہ چمپا کلی کی پھبن　　کہ سورج کے آگے ہو جیسے کرن

ایک اور مقام ہے کہ شہزادی بدرمنیر بے نظیر کے فراق میں بے قرار ہے اور مجرے کے لیے مشہور ڈومنی عیش بائی کو بلانا چاہتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ ڈیرے دار طوائفوں میں اور ڈومنیوں میں فرق ہے ۔ ڈیرے دار طوائفیں نستعلیق ہیں ، شائستہ ہیں ، آداب محفل سے آگہ ہیں ۔ ڈومنی لاکھ امیر زادیوں ، وزیر زادیوں کی صحبت میں بیٹھے ، پھر ڈومنی ہے ۔ اس کا وہ رکھ رکھاؤ ، طمطراق اور دبدبہ نہیں جو ڈیرے دار طوائف کا ہوتا ہے ۔ چنانچہ عیش بائی آتی ہے ، گویا قیامت آتی ہے ۔ جانتی ہے کہ شہزادی کے پاس

جا رہی ہوں، پھر بھی شراب کے نشے میں مدہوش ہے - اسی فرق مراتب سے مثنوی نگار معاشرت اور ثقافت کے دقیق پہلو دکھاتا ہے - ذرا اس ڈومنی کا رنگ دیکھیے گا :

وہ خلقت کی گرمی وہ ڈومن پنا — نشے میں بھبھوکا سا چہرہ بنا
وہ اٹھی ہوئی چین پشواز کی — وہ مسکی ہوئی چولی انداز کی
وہ مہندی کا عالم وہ تورے چھڑے — وہ پاؤں میں سونے کے دو دو کڑے

بے نظیر اور بدر منیر کے بیاہ کا تجمل دیدنی ہے - کہیں رتھ ہیں، کہیں تماسی کے تخت رواں، کہیں پان بیچنے والے، کہیں نوبت کے ٹکورے - بارات کے ساتھ تماشائیوں کی وہ کثرت ہے کہ تل دھرنے کی جگہ نہیں - دل میں سمدھنوں کی پھبن، چھڑیوں کی مار، سہانی سہانی نئی گالیاں - اس تمام منظر میں یوں تو ہر جزو اپنی جگہ پر متناسب ہے، کہیں تجمل اور جاہ و حشمت کے اظہار کامل کے لیے آواز کی ضرورت تھی - جہاں اتنے تماشائی جمع ہوں ظاہر ہے کہ وہاں شور تو ہوگا، لیکن اگر کسی آواز کو نمایاں ہونا ہے تو وہ ایسی ہونی چاہیے کہ تماشائیوں کے شور پر غالب آجائے اور تجمل شاہانہ کا اظہار کرے - اس آواز کی صوتیات ملاحظہ فرمائیے گا :

تماشائیوں کا جدا اک ہجوم — پتنگے کریں جوں چراغوں پہ ہجوم
کڑکنا وہ نوبت کا باجوں کے ساتھ — گرجنا وہ دھونسوں کا دھوں دھوں کے ساتھ
ہراتی ادھر اور آدھر جوق جوق — وہ آواز قرنا وہ آواز بوق

(۲) **کردار نگاری :** یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ داستان یا ناول میں، مثنوی یا رومان میں جیتے جاگتے کردار پیدا کرنے کی رمز کیا ہے - نقادوں کا معاملہ تو جداگانہ ہے خود مصنفوں نے بھی اعتراف کیا ہے کہ کبھی تو ایسا ہوتا ہے کہ جیتے جاگتے کردار خود بخود لفظوں کے پردوں میں سے جھانکتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور کبھی ایسا ہوتا ہے کہ پوری کوشش کے باوجود صرف لفظی صناعی کا شعور ہوتا ہے - کرداروں میں جان نہیں پیدا ہوتی، وہ کٹھ پتلیوں کی طرح یا موم کی گڑیوں کی طرح رنگین، خوبصورت اور بے جان رہتے ہیں - میر حسن کی مثنوی میں ہر قسم کے کردار ہیں - ڈومنیوں میں عیش بائی ہے، جنوں کا بادشاہ ہے، بدر منیر اور

بے نظیر ہیں ، درباری ہیں ، خواصیں ہیں ، سبھی کردار کم و بیش زندہ ہیں، اور ان کی زندگی کی دلیل یہ ہے کہ مثال کے طور پر ہم گانے اور ناچنے والیوں کے نام نہیں جانتے لیکن ان کی چلت پھرت ایسی ہے کہ ایک بار مثنوی پڑھ لینے کے بعد ان کی تصویریں برابر آنکھوں کے سامنے آتی رہتی ہیں ، چشم تخیل دلبری کی تمام ادائیں دیکھتی رہتی ہے اور گوش تصور راگ داری کا لطف اٹھاتا رہتا ہے ۔

تمام کرداروں میں جو کردار سب سے زیادہ روشن ، رنگین اور شوخ دکھائی دیتا ہے ، وہ وزیر زادی نجم النسا کا ہے ۔ نجم النسا کی تخلیق میں میر حسن نے اپنی ساری صنعت گری صرف کر دی ہے اور اس صنعت خاص سے اچھا کام لیا ہے جسے تشخص بواسطۂ تضاد کہتے ہیں ۔ بہ الفاظ دیگر مصنف دو ایسے کردار تخلیق کرتا ہے جو کئی طرح سے ایک دوسرے کی ضد ہوتے ہیں ۔ اس تضاد کی وجہ سے دونوں کردار زیادہ روشن ، نمایاں ، شوخ اور جاندار دکھائی دیتے ہیں ۔ جب بدر منیر پہلے شاہزادہ بے نظیر کو دیکھتی ہے تو عشق بہ یک نظر کا عالم طاری ہوتا ہے ۔ یہ سوال بالکل دوسرا ہے کہ ایسا عشق قرین فطرت ہے یا نہیں (ماہرین نفسیات نے بہ تصریح لکھا ہے کہ عشق بہ یک نظر ہوتا ہے اور اپنی شدت میں اس عشق سے بالکل مختلف ہوتا ہے جو بہ تدریج نمو پاتا ہے) ۔ بہر حال بدر منیر نسوانیت کی فطری حیا اور شرم سے مجبور ہو کر منہ چھپا کے سامنے سے ہٹ جاتی ہے ۔ نجم النسا جسے میر حسن دختر وزیر کہتا ہے اور جو بدر منیر کی بے تکلف سہیلی بھی ہے ، سمجھ جاتی ہے کہ معاملے کی اصلی صورت کیا ہے ۔ وہ جانتی ہے کہ جب تک میں بدر منیر کو بہ تصریح ترغیب نہ دلاؤں گی وہ شرم و حیا کے اس حصار آہنی سے کبھی باہر نہ نکل سکے گی جو مشرقی تمدن اور متعلقہ آداب نے اس کے ارد گرد کھڑا کر رکھا تھا ۔ چنانچہ یہ دخت وزیر نجم النسا بدر منیر کے پاس آتی ہے ۔ تین مصرعوں میں میر حسن نجم النسا کے کردار کا سراغ دیتے ہیں ۔

شوخ ، بیباک ، باحیا اور باوفا ، زندگی کے عملی پہلوؤں سے کاملاً آشنا ، اپنی سہیلی یعنی شہزادی کے دل کا چور پکڑنے میں ماہر ، نسوانی فطرت کے رموز و اسرار سے آشنا ، کم عمر لیکن سوچنے کا انداز فلسفیوں کا سا ۔

یہ ہے نجم‌النسا ۔ اس کی پہلی بات ہی شہزادی سے سنیے :

مجھے چونچلے تو خوش آتے نہیں ترے ناز بے جا یہ بھاتے نہیں
مری طرف ٹک دیکھ تو ہائے ہائے مثل ہے کہ من بھائے منڈیا ہلائے
صدا عیش دوراں دکھاتا نہیں گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں

ان اشعار کے الفاظ سے ایک ایسی عورت کی تصویر اُترتی ہے جس کی نسوانیت لکھنوی تمدن کی آغوش میں پلی ہے ۔ جو سمجھتی ہے کہ حصول انبساط قدر حیات ہے ، جسے نظر آ رہا ہے کہ انبساط کے لمحات کم ہوتے ہیں اور اس کے مقابلے میں اضطراب کا زمانہ گویا ابدی ہوتا ہے ۔ بے نظیر کی باتیں سن کر شہزادی نجم‌النسا کو یہ طعنہ دیتی ہے کہ دراصل تیرا دل اس پر آ گیا ہے ۔ وہ اس طعنے کی تردید نہیں کرتی بلکہ شوخی سے کہتی ہے :

بھلا میری خاطر بلا لو شتاب

صرف یہی نہیں بلکہ جب بدر منیر اور بے نظیر یوں بیٹھتے ہیں جیسے اجنبی ہوں اور صورت یہ پیدا ہوتی ہے کہ :

من از حیرت تو از تمکیں نہ ایماے نہ تقریرے
چناں ماند کہ ہم زانو ست تصویرے بہ تصویرے

تو نجم‌النسا شراب کی گلابی سامنے لا کر دھرتی ہے اور ایسی باتیں کرتی ہے کہ دونوں کا حجاب دور ہو ۔ ایسے موقعے پر شراب کی گلابی کا بھر کے دھرا جانا بڑی معنی‌خیز بات ہے کہ حجاب و شرم اور حیا و تکلف کے رفع کرنے میں سب سے زیادہ جو چیز معاون ہوتی ہے ، وہ شراب ہی ہے کہ دبی ہوئی خواہشوں اور تمناؤں پر ضمیر کی گرفت کو کمزور کر دیتی ہے ۔ نجم‌النسا اس رمز سے آگاہ ہے ۔ لیکن یہ نہ سمجھا جائے کہ وہ کوئی چربانک عورت ہے یا محل کی کوئی حرافہ ہے ۔ ایسا نہیں ، اس نے در اصل محل میں شہزادیوں کو ایسے کئی کھیل کھیلتے دیکھا ہے اور وہ جانتی ہے کہ ایسے موقعوں پر شراب رفع حجاب کے لیے کتنا کامیاب نسخہ ہے ۔ صرف یہی نہیں، شہزادے کے رخصت ہونے کے بعد نجم‌النسا بدر منیر کو دوسری ملاقات کے لیے کہ دونوں کی داستان محبت کا نقطۂ معراج ہے ، جسماً اور معناً تیار کرتی ہے ۔ حسن اس موقع پر نجم‌النسا سے یہ کہلواتے ہیں :

مجھے حسن کی اپنے دکھلا بہار

مراد یہ ہے کہ بدر منیر کے دل میں اگر حجاب ہو تو وہ رفع ہو جائے اور اسے واقعی سنگار کا ایک بہانہ ھاتھ آ جائے۔ جب بے نظیر قید ہوتا ہے اور بدر منیر کی حالت غیر ہوتی ہے تو نجم‌النسا پہلے شہزادی کی محبت آزماتی ہے۔ اس کے کردار کی نمایاں خصوصیت شہزادی سے اس کی وفاداری ہے۔ بے نظیر سے بدر منیر کی جو ملاقاتیں ہوتی ہیں، ان میں نجم‌النسا اگر معاون ہوتی ہے تو اسی لیے کہ اپنی سہیلی اور شہزادی کو خوش رکھ سکے۔ اب جو وہ اسے فراق میں دکھی دیکھتی ہے تو اسے بے نظیر کا خیال نہیں آتا۔ وہ بدر منیر ہی کو تسلی دینے کے لیے اور اس کی محبت کی تہہ کا کھوج پانے کے لیے اس سے یہ کہتی ہے:

مثل ہے کہ جوگی ہوئے کس کے میت ۔ مسافر سے کوئی بھی کرتا ہے پیت؟

اس کے بعد وہ مسلسل شہزادی کو سمجھاتی ہے کہ شہزادے کا نہ آنا خالی از علت نہیں اور اس کے عشق سے دست بردار ہونا چاہیے۔ یہ وہی نجم‌النسا ہے جو بدر منیر کی خاطر بے نظیر کی قصیدہ خواں تھی لیکن جیسا کہ گذارش کیا جا چکا ہے، اسے شہزادی کا مفاد پیارا ہے۔ بے نظیر سے اگر اسے کوئی تعلق ہے تو وہ شہزادی کے واسطے سے ہے۔ جب شہزادی خواب میں بے نظیر کو قید دیکھتی ہے اور رنج سے اس کا برا حال ہوتا ہے تو نجم‌النسا بے باکانہ شہزادے کی تلاش میں نکلنے کے لیے تیار ہوتی ہے۔ وہ اگرچہ بظاہر کامنی عورت ہے لیکن عزم آہنی جواں مردوں کی طرح بلند ہے۔ وہ شہزادی سے کہتی ہے:

اسے ڈھونڈ لانے کو چلتی ہوں میں ۔ بس اب سر بصحرا نکلتی ہوں میں
تو پھر آ کے یہ دیکھتی ہوں قدم ۔ جو باقی رہا کچھ مرے دم میں دم
تو یوں جانیو مجھ پہ صدقے ہوئی ۔ اگر مر گئی تو بلا سے موئی

سب جانتے ہیں کہ اس کے بعد وہ جوگن بن کر نکلتی ہے۔ اس کی راگ داری کا عالم دیکھ کر جنوں کے بادشاہ کا لڑکا اس پہ عاشق ہو جاتا ہے۔ نجم‌النسا اپنے آپ کو سنبھال کے رکھتی ہے۔ وہ ایک مقصد کے لیے نکلی ہے، عشق بازی کے لیے نہیں - آخر نجم‌النسا ہی کی تدبیروں سے بے نظیر قید سے رہا ہوتا ہے اور آخر بدر منیر سے اس کی شادی ہو جاتی ہے۔

، اب نجم‌النسا کے مقابلے میں شہزادی بدر منیر کے کردار کی صفات پر غور کرنا چاہیے ۔ نجم النسا جتنی چالاک ہے ، بدر منیر اتنی ہی بھولی بھالی اور سیدھی ہے ۔ وزیر زادی زندگی کے عملی پہلوؤں سے آشنا اور بے باک ہے ، بدر منیر حوادث زیست سے بالکل نا آشنا ہے ۔ نجم‌النسا جواں مردانہ عزم رکھتی ہے ۔ بدر منیر کی نسوانیت اس جواں مردی کے مقابلے میں اور زیادہ روشن اور نمایاں دکھائی دیتی ہے ۔ نجم‌النسا کا عشق مقصد کے تابع ہے ، بدر منیر کا مقصد حیات ہی عشق ہے ۔ ان اختلافات سے قطع نظر میر حسن نے بدر منیر کے روپ میں ہمیں ایک ایسی نوجوان لڑکی کی تصویر دکھائی ہے جو کنوارپنے اور بالپن کی ناسمجھی سے نکل کر جنس اور محبت کی اس دنیائے پر اسرار میں داخل ہوتی ہے جہاں نسوانی فطرت میں انقلاب برپا ہوتا ہے ۔ ہم اپنی آنکھوں کے سامنے اس بدر منیر کو جو چھوئی موئی کی طرح لجیلی اور نازک ہے ، اس محبوبہ کی صورت میں تبدیل ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں جس پر عشق اور جنس کے تمام رموز روشن ہیں ۔ اس لڑکی کے اسلوب دلبری میں جسے کسی نے آج تک نہیں کہا کہ ''میں تمھیں چاھتا ہوں'' اور اس عورت کی چھب میں جو جنسی کامرانیوں سے اور عشق و محبت کی واردات سے آشنا ہو چکی ہے ، نمایاں فرق ہوتا ہے ۔ یہ فرق بڑا نازک ، پر اسرار، پیچیدہ اور دقیق ہوتا ہے ۔ آنکھوں میں حیا اسی طرح قائم رہتی ہے لیکن کاجل کی لکیر کے ذریعے ارباب نظر جنس کی تحریر بھی پڑھ سکتے ہیں ۔ ہنسی ویسی ہی شرمیلی ہوتی ہے لیکن اس شرم و حیا میں ایک خاص موہنی چھب ہوتی ہے جو دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے ۔ میر حسن نے ہمیں وہ لڑکی بھی دکھائی ہے جو جنس سے بالکل نا آشنا اور محبت سے مطلقاً نا واقف ہے اور اس عورت کا روپ بھی دکھایا ہے جس کی روح محبت کی جوت جگا چکی ہے ۔ دونوں کے انداز کلام میں ، رفتار و گفتار میں ، حرکات و سکنات میں جو فرق ہوتا ہے اس کی تمام دلالتیں خوبصورتی سے ظاہر کی ہیں ، پہلے الھڑ بدر منیر دیکھیے جس کے دل میں تمنائیں جاگ تو رہی ہیں لیکن جسے اپنی تمناؤں کی نوعیت اور اہمیت کا علم نہیں :

کچھ اک تمکنت اور کچھ اک بانکپن ‎ ‎ غرض ہر طرح میں انوکھی پھبن
کرشمہ ، ادا ، غمزہ ہر آن میں ‎ ‎ غرض دلبری اس کے فرمان میں

جو کچھ چاہیے ٹھیک نک سک سے انگ　　نزاکت بھرا سیوتی کا سا رنگ
وہ دست حنا بستہ خوبی کا باب　　شفق میں ہو جوں پنجۂ آفتاب
قد و قامت آفت کا ٹکڑا تمام　　قیامت کرے جس کو جھک کے سلام
وہ اٹھکیلیاں اور وہ اس کی چال　　کہ دل جس سے عالم کا ہو پائمال

وہ بیٹھی عجب ایک انداز سے　　بدن کو چرائے ہوئے ناز سے
منہ آنچل سے اپنا چھپائے ہوئے　　لجائے ہوئے شرم کھائے ہوئے
پسینے پسینے ہوا سب بدن　　کہ جوں شبنم آلود ہو یاسمن

اب وہ مکمل عورت دیکھیے جو رموز عشق سے اور اسرار جنس سے آشنا ہو چکی ہے :

پڑی پاؤں میں کفش زریں نگار　　ستاروں کی جس کی زمیں پر بہار
وہ چھب تختی اس کی نزاکت نہاد　　چمن زار قدرت میں نخل مراد
یہ سب کچھ ہوا جبکہ آراستہ　　خراماں ہوئی سرو نوخاستہ
سر شام لے ہاتھ میں اک چھڑی　　ولیکن چھڑی وہ کہ جگنو جڑی

خواصیں جو تھیں روبرو ہٹ گئیں　　بتانے سے ہر کام کے بٹ گئیں
لگی آنکھ سے آنکھ خوش حال ہو　　گئیں حسرتیں دل کی پامال ہو

زبس عطر میں تھی وہ ڈوبی ہوئی　　دوبالا ہر اک گل کی خوبی ہوئی
معطر ہوا اور گل کا دماغ　　کہ مہکا تمام اس کی خوشبو سے باغ

اسی سلسلے میں یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہنی چاہیے کہ حسن نے جہاں بدر منیر کے جذبات کی تصویر کھینچی ہے ، وہاں اس بات کا خاص طور پر دھیان رکھا ہے کہ جو غم اسے ہلاک کیے دے رہا ہے وہ حرمان عاشقی ہے ، اور حرمان بھی وہ جو پہلی محبت یا چاہت سے مخصوص ہے - حسن بھی معلوم ہوتا ہے اس بات کے قائل ہیں کہ یا تو عورت صحیح معنی میں ایک ہی بار چاہتی ہے یا پھر یہ ہوتا ہے کہ پہلی چاہت کے کوائف اور واردات اس کے دل سے کبھی نہیں مٹتے - محبت کا رابطہ ختم ہو جانے کے بعد بھی

ایک واسطہ اور ایک لگاؤ رہتا ہے جسے عورت اپنے وجود معنوی کے سینے سے لگا کر رکھتی ہے ۔ بےنظیر کے فراق میں بدر منیر کی جو حالت ہوتی ہے ، وہ حرمان عاشقی اور اضطراب فراق کی غالباً نازک ترین تصویر ہے جو کسی مثنوی میں کھینچی گئی ہے ۔ امداد امام اثر نے اس موقع کے شعر نقل کر کے لکھا ہے : ایک مہجور ، غم دیدہ ، آفت رسیدہ ، رنج کشیدہ ، مضطرب ، مبتلائے ملال ، بےقرار ، بےآرام ، دل سوختہ ، جاں باختہ کی اس سے بہتر کیا تصویر کھینچی جا سکتی ہے ;

دوانی سی ہر سمت پھرنے لگی — درختوں میں جا جا کے گرنے لگی
ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب — لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب
تپ ہجر گھر دل میں کرنے لگی — در اشک سے چشم بھرنے لگی
خفا زندگانی سے ہونے لگی — بہانے سے جا جا کے سونے لگی
تپ غم کی شدت سے وہ کانپ کانپ — اکیلی لگی رونے منہ ڈھانپ ڈھانپ
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا — نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے — محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو — تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
جو پوچھا کسی نے کہ کیا حال ہے — تو کہنا یہی ہے جو احوال ہے
کسی نے جو کچھ بات کی رات کی — یہ دن کی جو پوچھی کبھی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے — کہا ، خیر ، بہتر ہے منگوائیے

ـــ (۳) **مناظر فطرت کی تصاویر** : یہ دعویٰ بجا طور پر کیا گیا ہے کہ فطری مناظر کی نوک پلک ، آن بان اور دھوپ چھاؤں کا عکاس کم از کم اردو میں میرحسن سے بڑھ کر کوئی نظر نہیں آتا ۔ غور کرنے سے معلوم ہو گا کہ بالعموم اردو کے شعرا اور بالخصوص غزل گو شعرا گل و گلزار اور باغ و بہار کو یا تو علامتوں کے طور پر استعمال کرتے تھے یا ان چیزوں کو کسی ایسے واقعے کا چوکھٹا بنا دیتے تھے جس کی جذباتی اہمیت مسلم ہوتی تھی ۔ مطلب یہ ہے کہ شعرا مناظر فطری میں خود کوئی حسن نہیں دیکھتے تھے بلکہ ان مناظر کا حسن کسی جذباتی واقعے یا تجربے کی نسبت سے متعین ہوتا تھا ۔ میر حسن اس معاملے میں یکتا ہیں کہ انہوں نے فطری مناظر کی

دل کشی اور رعنائی کو اپنی روح میں جذب کیا اور پھر اس رعنائی کو پڑھنے والوں تک اس طرح منتقل کیا کہ ان کی صنعت گری کا عالم دیکھ کر بڑے سے بڑا نقاد انگشت بدنداں رہ جاتا ہے۔ یہ تخلیق کا وهی مقام پر اسرار ہے جہاں انتقاد کو اپنے عجز کا اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ نقاد یہ تو کہہ سکتا ہے کہ فطرت کی رعنائی اور نوک پلک جیسے سیں بہار بن کر پڑھنے والوں کے دلوں میں در آئی لیکن یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ جادو کس طرح جگایا گیا۔ میر حسن کی مثنوی میں مناظر فطرت کے متعلق گنتی کے شعر ہیں لیکن ہر شعر بے نظیر ہے۔ ایک مقام ہے جہاں باغ میں رنگا رنگ گلوں کی شگفتگی کا بیان مطلوب ہے۔ اس منظر کی تصویر کشی میں حسن نے واقعی جادو جگایا ہے۔ پہلے ہم هلکی هلکی چاندنی دیکھتے ہیں، اس چاندنی کے نقرئی پس منظر کے مقابلے میں پھولوں کے مختلف رنگوں کی لہریں ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ آنکھیں شاداب ہو چکتی ہیں تو ہوا کی سرسراہٹ اور مہک کا شعور ہوتا ہے۔ پھولوں کی خوشبو روح میں رس بس جاتی ہے۔ ابھی تک منظر خاموش تھا، اب صوت و صدا کے عنصر کا اضافہ ہوتا ہے۔ پانی بہنے کی آواز آتی ہے جیسے جل ترنگ بج رہا ہو۔ شاخوں پر پرندے چہچہاتے ہوئے سنائی دیتے ہیں۔ اب ہوا تیز ہو جاتی ہے، منظر میں حرکت پیدا ہوتی ہے، پودے لہرانے لگتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے باغ خود اپنے جلوۂ جمال سے سرشار ہوگیا ہے:

عجب چاندنی میں گلوں کی بہار — ہر اک گل سفیدی میں مہتاب وار
کھڑے سرو کی طرح چنبے کے جھاڑ — کہے تو کہ خوشبوئیوں کے پہاڑ
کہیں زرد نسریں کہیں نسترن — عجب رنگ کے زعفرانی چمن
پڑا آب جو ہر طرف کو بہے — کریں قمریاں سرو پر چہچہے
گلوں کا لب نہر پر جھومنا — اسی اپنے عالم میں منہ چومنا
وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر — نشے کا سا عالم گلستان پر

اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ہے کہ عام طور پر اردو شعرا مناظر فطری کو کسی جذبے سے مربوط کر دیتے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بنفسہ فطرت کا حسن ان کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ مثال کے طور پر

ان شعروں پر غور فرمائیے :

غالب : مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
که فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

ذوق : اس روے تابناک پہ ہر قطرۂ عرق
گویا کہ اک ستارہ ہے صبح بہار کا

مصحفی : یہ خبر تو نے سنی ہوگی کہ اس کوچے میں کل
داد ہم رونے کی اے ابر بہاری دے گئے

---

۱ حسن البتہ فطرت کے حسن کو ہر رنگ اور ہر روپ میں دیکھتے ہیں۔ اکثر اسے کسی جذبے سے مربوط نہیں کرتے۔ اس طرح معلوم ہوتا ہے جیسے ان کی روح فطرت میں رمی بسی ہوئی ہے اور فطرت ان کی روح میں ایک بڑا پر اسرار مقام ہے۔ دن چار گھڑی باقی ہے ، سائے ڈھل رہے ہیں ، یعنی رات اور دن گلے مل رہے ہیں۔ کہیں باغ میں نور آفتاب کی لہر ہے ، کہیں سواد ظلمات کی تحریر ، شفق پھول رہی ہے ، باغ میں ملی جلی آوازیں آرہی ہیں۔ دور کوئی گا رہا ہے ، کوئی نوبت بجا رہا ہے۔ یہ تمام آوازیں مل کر ایک خواب کا سا طلسمی منظر پیدا کرتی ہیں۔ انسان یوں محسوس کرتا ہے جیسے عالم بیداری اور عالم خواب کے درمیان ایک عالم نیرنگ میں ہے۔ یہ کیفیت بالکل عارضی ہوتی ہے کیوں کہ اس کے بعد سائے یکا یک گہرے ہو جاتے ہیں۔ سواد شب نمایاں ہوتا ہے ، جانور آشیانوں میں بسیرا لے کر چپ ہو جاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ یا تو دونوں وقت ملتے تھے اور دلوں کے تار ہلتے تھے یا ایک وقت غالب آجاتا ہے۔ یہ منظر میر حسن کے ہاں دیکھیے :

گھڑی چار دن باقی اس وقت تھا سہانا ہر اک طرف سایا ڈھلا
درختوں کی کچھ چھاؤں اور کچھ وہ دھوپ وہ دھانوں کی سبزی وہ سرسوں کا روپ
لپیٹے ہوئے پوستوں پر تمام روپہلے سنہرے ورق صبح و شام
گلابی سے ہو جانا دیوار و در درختوں سے آنا شفق کا نظر

وہ چادر کا چھٹنا وہ پانی کا زور ہر اک جانور کا درختوں پہ شور
وہ سرو سہی اور آب رواں وہ پانی کا مستی سے بہنا وہاں
وہ آڑتی سی نوبت کی دھیمی صدا کہیں دور سے گوش پڑتی تھی آ

---

(۴) **عناصر جمال :** ظاہر ہے کہ مثنوی شعری قالب میں ڈھالے جانے کی وجہ سے اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ اس میں وہ حسن و جمال موجود ہو جو صنعت کی رمز اور تخلیق کی جان ہوتا ہے ۔ جہاں تک افسانے کے پلاٹ یا بنت کا تعلق ہے ، عناصر حسن و جمال اجزا کے تناسب میں پائے جاتے ہیں ۔ بہ‌الفاظ دیگر حسن نے کہانی اس طرح کہی ہے کہ قصے کا ہر جز دوسرے اجزا کے ساتھ مل کر ایک تخلیقی وحدت کو وجود میں لاتا ہے ۔ یہ اجزائے داستان بہم دیگر بھی متناسب ہیں اور کل سے اپنی نسبت کے اعتبار سے بھی موزوں ہیں ۔

باقی رہا ابلاغ و اظہار اور اسلوب و انداز کا مسئلہ تو مثنوی کا سرسری مطالعہ کرنے سے بھی معلوم ہو گا کہ حسن ، نظامی گنجوی کی طرح موسیقی کے تمام رموز و اسرار کے ماہر ہیں اور اس لیے ان کے کلام میں ترنم اور نغمہ اکثر نظر آتا ہے ۔ ترنم اور نغمے میں جو اختلاف ہے اس سے پہلے اس پر بحث ہو چکی ہے ۔ یہاں اتنا اور کہہ دینا ضروری ہے کہ حسن اکثر قافیے ایسے استعمال کرتے ہیں کہ ردیف کی کیفیت بھی ان میں شامل معلوم ہوتی ہے ۔ یہ وہی چیز ہے جسے آزاد قافیے کے کھٹکے کہتا ہے ۔ ان اشعار پر غور کیجیے گا :

وہ خلقت کی گرمی وہ ڈومن پنا نشے میں بھبوکا سا چہرہ بنا
عجب ایک عالم تھا بے ساختہ کہ عالم تھا سب اس پہ دل‌باختہ

درختوں کی کچھ چھاؤں اور کچھ وہ دھوپ
وہ دھانوں کی سبزی وہ سرسوں کا روپ
وہ آنکھیں جو روتی ہیں یوں پھوٹ پھوٹ
تو گویا کہ موتی بھرے کوٹ کوٹ

حسن کی بیانیہ قوت تو تاج ثبوت نہیں ۔ اس کی فضاے تخیل کے متعلق البتہ ایک بات اس مرحلے پر گفتنی ہے ۔ جس طرح بعض شعرا کو رنگوں کی لہریں اور ان کے سلسلے محبوب و مرغوب اور مطلوب ہوتے ہیں ، حسن روشنی اور نور کا طالب ہے ۔ اپنے استعارے اور تشبیہات اکثر موج ہاے نور سے مستعار لیتا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے اس کے لیے کائنات ہر وقت نور میں نہائی رہتی ہے یا چودھویں کا چاند دائماً طلوع رہتا ہے ۔ اس نفسیاتی رجحان کی توجیہ مشکل ہے ۔ صرف یہی کہا جا سکتا ہے کہ اس قسم کا رجحان شعرا کے ہاں پایا جاتا ہے ۔ یوں کہہ سکتے ہیں کہ ان کی فضاے خیال کا تعلق حس بصارت سے زیادہ ہے ، لیکن یہ کہنے سے نہ تو اس رجحان کی توجیہ ہوتی ہے اور نہ یہ مسئلہ حل ہوتا ہے کہ حس بصارت میں ، خاص طور پر حسن نے نوریں اشیا پر اپنے استعارات و تشبیہات اور بیانات کی بنیاد کیوں رکھی ۔ پھولوں میں بھی انھیں سفید برگ پھول بہت پسند ہیں اور جب وہ کسی مکان کی آرائش کا بیان کرتے ہیں تو اس وقت تک ان کا جی خوش نہیں ہوتا جس وقت تک وہ نور کا آسماں اور نور کی زمین تخلیق نہ کریں ۔ بدرمنیر کے زیورات کی جو تفصیل حسن نے دی ہے اس کے مطالعے سے بھی معلوم ہوگا کہ جواہرات کی جگمگاہٹ سے جو چکاچوند کا عالم پیدا ہوتا ہے وہ انھیں زیادہ متاثر کرتا ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ انھیں حسن صبیح یا گورا رنگ زیادہ پسند ہو اور اس پسندیدگی نے ایک رجحان خاص کی صورت اختیار کی ہو ۔ بہر حال اس رجحان کی کچھ مثالیں دیکھیے ۔

ہزاروں ہی اطراف میں پالکی   جھلا بورنی جگمگی نالکی

چمکتے ہوئے بادلے کے نشاں   سواروں کے غٹ اور بانوں کی شاں

عجب لطف تھا سیر مہتاب کا   کہے تو کہ دریا تھا سیماب کا

زمیں نور کی آسماں نور کا   جدھر دیکھو اودھر سماں نور کا

لب نہر یہ صاف جو غور کی   تو پٹری تھی وہ ایک بلور کی

مفرق بچھی مسند اک جگمگی که تھی چاندنی جس کے قدموں لگی

آخر میں اس بات کی طرف اشارہ کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کی مثنوی کی زبان کم و بیش آجکل کی زبان ہے ۔ بہ ادنیٰ تغیر اسے عصر حاضر کی زبان کے سانچے میں ڈھالا جاسکتا ہے ۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن اردو زبان کی روایت پرغور کرنے کے بعد مستقبل کے تمام امکانات اور رجحانات سے آگاہ ہو چکے تھے۔ چند متروک کلمات کے سوا ان کے ہاں مشکل سے کوئی ایسی چیز ملے گی جو لسانی اعتبار سے آج کل کے سامع کے گوش پر گراں ہو ۔ یہ بہت بڑی بات ہے اور میر حسن کی بصیرت کا ناقابل تردید ثبوت ۔

محاورہ اور روزمرہ حسن کے ہاں اس طرح استعمال ہوتا ہے جیسے موتی بندھ گیا ہو ۔ انیس بھی اپنی تمام شیوا بیانی کے باوصف حسن کی زبان کی مٹھاس اور روانی پیدا نہ کر سکے (اس کی تفصیل آگے آتی ہے) ۔

مثنوی نگاری میں میر حسن کا جواب تو نہ ہو سکا ، البتہ پنڈت دیا شنکر نسیم نے گل بکاولی کو منظوم کر کے گلزار نسیم نام رکھا اور یہ مثنوی اہل لکھنؤ کے نزدیک میر حسن کی مثنوی سے کسی طرح کم نہیں ۔

گلزار نسیم کی شاعرانہ عظمت اور پنڈت دیا شنکر نسیم کے زبان و بیان کے متعلق عبدالحلیم شرر اور پنڈت برج نرائن چکبست کے درمیان ایک معرکے کا مباحثہ ہوا جو معرکۂ چکبست و شرر کے نام سے چھپ گیا ۔ یہ کہنا تو غلط ہے کہ نسیم نے مثنوی نگاری میں حسن کا مقام حاصل کر لیا ہے ، البتہ اس دعوے پر شاید کسی کو اعتراض نہ ہو کہ اردو مثنویوں میں میر حسن کی مثنوی کے بعد گلزار نسیم ہی کا درجہ ہے ۔ چکبست بھی جو نسیم کے بڑے مداح ہیں ، اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ حسن کے ہاں سادگی اور بے تکلفی ہے اور نسیم کے یہاں باریک بینی اور معنی آفرینی ۔ وہ یہ بھی مانتے ہیں کہ جو سوز و گداز حسن کے کلام میں ہے وہ نسیم کے کلام میں نہیں ۔ بات یہ ہے کہ اگر خیال بندی اور معنی آفرینی سے مراد وہ تصنع ، تکلف اور آرائش کلام ہے جو ایرانی شاعری میں عراقی دبستان سے مخصوص ہے ، تو واقعی نسیم کی معنی آفرینی میں کلام نہیں

لیکن اگر چکبست کی مراد یہ ہے کہ کردار نگاری میں ، واقعہ نگاری میں ، انسانی جذبات کے تجزیے میں ، مناظر فطرت کی تصویر کشی میں اور اجزاے داستان کی ترکیب و تنظیم میں نسیم ، حسن کے ہم پلہ ہیں تو یہ دعویٰ غلط معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کہیں کہیں نسیم جذبات و واردات کی اچھی تصویر کھینچتے ہیں لیکن وہ رعایت لفظی کے ایسے دلدادہ ہیں کہ اکثر ان کا کلام بے مزہ ہو کر رہ جاتا ہے ۔ افسانے بھی حسن کے کرداروں کی طرح جیتے جاگتے اور روشن نہیں ہیں ۔ معاشرتی کوائف اور متعلقہ ثقافتی حقائق کی ترجمانی بھی نسیم کے ہاں موجود نہیں ۔ امداد امام اثر نے درست لکھا ہے کہ تناسب ہی حسن ہے اور تناسب ہی گلزار نسیم کو حاصل نہیں ۔ بہر حال اثر لکھتے ہیں کہ یہ مثنوی اپنے رنگ میں اچھی ہے ۔ نسیم بھی حسن کی طرح موسیقی کے البتہ راز دار ہیں اور محافل نشاط و انبساط کی تصویریں اچھی کھینچتے ہیں ۔ گانے کی تاثیر کا بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

وہ ناچنے کیا کھڑی ہوئی تھی خود راگنی آ کھڑی ہوئی تھی

مندرجہ ذیل اشعار سے نسیم کے انداز سخن کا کچھ اندازہ ہوگا :

وہ سبزۂ باغ خواب آرام یعنی وہ بکاولی گل اندام
جاگی مرغ سحر کے غل سے اٹھی نکہت سی فرش گل سے

نرگس نے نگاہ بازیاں کیں سوسن نے زباں درازیاں کی

اپنوں میں سے پھول لے گیا کون بیگانہ تھا سبزے کے سوا کون

شبنم کے سوا چرانے والا اوپر کا تھا کون آنے والا

یوں تو اردو میں مثنویاں بہت سی لکھی گئی ہیں لیکن جیسا کہ پہلے گزارش کیا جا چکا ہے ، جو مثنوی در حقیقت اس صنف سخن کے پیمانہ ہاے انتقاد پر پوری اترتی ہے وہ مثنوی میر حسن ہی ہے ۔

میر حسن کے سوا جس مثنوی نگار کو خصوصیت سے مقبولیت اور شہرت حاصل ہوئی ، وہ نواب مرزا شوق ہیں جن کی مثنوی 'زہر عشق' کے

اشعار اب تک ضرب المثل ہیں ۔ بعض لوگوں کو تو پوری مثنوی یاد ہے ۔ یوں تو انھوں نے تین مثنویاں لکھی ہیں ، یعنی بہار عشق ، فریب عشق اور زہر عشق لیکن سب سے زیادہ مقبولیت زہر عشق کو ہی حاصل ہوئی ۔ جن لوگوں نے مقدمۂ شعر و شاعری کے بیانات پر انحصار کیا تھا وہ یہ سمجھنے پر مجبور تھے کہ نواب مرزا شوق کی مثنوی میں فحاشی کے سوا کچھ نہیں اور فحاشی بھی مقلدانہ کہ اثر کی مثنوی خواب و خیال کے کئی مصرعے بہ ادنیٰ تصرف شوق کے ہاں پائے جاتے ہیں ۔ لیکن عصر حاضر میں نقادوں نے کوشش کی کہ تعصبات سے ہٹ کر مثنوی میں شوق کا مقام متعین کر سکیں ۔ ان نقادوں کے سامنے دو سوال ایسے تھے جو بنیادی اہمیت کے حامل تھے :

(۱) شوق کی فحاشی اور عریانی کی کیا توجیہ کی جائے ؟

(۲) فحاشی سے قطع نظر مثنوی نگاری میں شوق کا کیا مقام ہے ؟

عطاء اللہ پالوی نے یہ دعویٰ کیا ہے [۱] کہ نواب مرزا شوق (ولادت ۱۱۹۷ھ) اپنے زمانے کی زوال پزیر لکھنوی معاشرت سے متاثر ہو کر اس بات پر آمادہ ہوئے کہ بے باکانہ اس تمام جنسی گمراہی اور کجروی کا نقشہ کھینچیں جس کی صورت یہ ہوگئی تھی کہ لوگ قابل احترام مقدس مذہبی مقامات کو بھی معاشقوں کے لیے انتخاب کرتے تھے ۔ اگر یہ دعویٰ درست ہے (اور مصنف کے دلائل وزن دار معلوم ہوتے ہیں) تو ماننا پڑے گا کہ شوق نے اپنی مثنویوں کے ذریعے اصلاح معاشرت کا فریضہ سرانجام دیا ۔ زہر عشق سے قطع نظر کر لیجیے تو معلوم ہو گا کہ لکھنؤ کے نواب اور رئیس تو کھل کھیلتے ہی تھے ، ماشاءاللہ بیگمات بھی کسی طرح ان سے کم نہ تھیں ۔ درگاہ جانے کا بہانہ کیا اور عاشق نامراد کو شاد کام کر دیا ۔ چاہنے والے سے مل کر آئیں اور کہہ دیا کہ فلاں تقریب سے آ رہی ہوں ۔ نہ شعائر مذہب کا احترام ، نہ گھر کی آبرو کا پاس ، نہ نسوانی وقار و تمکنت ، نہ وہ عفت خیال میں جو ایک پیشہ‌ور کسبی کے سینے میں بھی سوئی رہتی ہے ۔

---

۱ ۔ تذکرۂ شوق ، مکتبہ جدید لاہور ۔ پالوی کے قول کے مطابق شوق کی مثنویوں کا ماخذ مومن کی مثنویاں ہیں جن میں جنسی کوائف کی بیباکانہ تصویر کھینچی گئی ہے ۔

یہ بیگمات ایسی بیباک ہیں کہ پہلی ہی ملاقات میں ناز و نیاز کے تمام مرحلے طے ہو جاتے ہیں اور ظاہر ہے کہ تھوڑے ہی عرصے کے بعد آتش شوق سرد پڑ جاتی ہے ۔

پالوی نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ ان مثنویوں کی اشاعت پر سرکاری قدغن تو تھا ہی ، بہت بڑی پابندی خود لکھنؤ والوں کی طرف سے عائد کی گئی تھی جو اس آئینے میں گھر کی بیگمات کا چہرہ دیکھ کر لال پیلے ہوئے جاتے تھے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بہار عشق میں بیگم صاحبہ باوجود ادعاے عفت کے ایسی باتیں کرتی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جنس کے تمام کھیل کھیل چکی ہیں اور عشق کے تمام پاپڑ بیل چکی ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ان بیگمات کی زبان بڑی پیاری ، رسیلی اور دل آویز ہے ۔ مکالمات بڑے شوخ اور رنگین ہیں ۔ جنسی معاملات کی تصویر کشی بڑی بیباک ہے ، مختصر یہ کہ واقعی ایسی بیگمات کا حال پڑھ کر مردوں کو سوچنا پڑتا ہے کہ ہماری جنسی آزادی کس طرح عورتوں میں سرایت کر گئی ہے ۔ اگر یہ تسلیم کرلیا جائے کہ ملحوظ خاطر اصلاح معاشرت تھی تو شوق کی بیباک نگاری اور عریانی بڑی معنی خیز ہو جاتی ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جو مواد فاسد خارج کرنا چاہتے ہیں اس کے لیے تیز نشتر کی ضرورت ہے ۔ اگر بیگمات کو اتنا بیباک نہ دکھایا گیا ہوتا تو ظاہر ہے کہ مطلوبہ اثر بھی کبھی مترتب نہ ہوتا ۔

بیگمات کے علاوہ کہیں کہیں خواصوں کی تصویریں بھی ملتی ہیں ۔ یہ خواصیں ، مہریاں یا پیش خدمتیں ایسی جاندار اور زندہ ہیں اور مثنوی میں اس طرح اچھلی کودتی پھرتی ہیں کہ کیفیت اس عالم کی بیان نہیں ہو سکتی ۔ ایک ماما کی تصویر کشی یوں کی گئی ہے :

اتنے میں نکلی گھر سے ایک عورت　　سانولا رنگ چلبلی صورت
کھیلتی ہنستی کھلکھلاتی ہوئی　　آنکھ اک ایک سے ملاتی ہوئی
چاق و چوبند سینہ زوری میں　　پھول رکھے ہوئے کٹوری میں
حسن کے دن جوانی زوروں پر　　رات کی باسی مہندی پوروں پر

زہر عشق کے متعلق احسن لکھنوی نے ایک قصہ بیان کیا ہے جس کی تفصیل روح ادب (چھٹے سال کا دوسرا شمارہ) کراچی میں دیکھنی چاہیے ۔ ان

کا دعویٰ ہے کہ زہر عشق کی ہیروئن ایک عورت ستارا تھی جس کے نواب مرزا شوق کے برادر نسبتی مرزا عباس سے ناجائز تعلقات تھے۔ ستارا بیاھتا عورت تھی۔ آخر خاوند اسے لینے آیا۔ نواب مرزا شوق نے ستارا اور عباس کی باتیں سنیں لیکن یہ نہ سن سکے کہ ستارا خود کشی کرنے کا ارادہ کر چکی ہے۔ دوسری صبح ستارا مر گئی، لیکن اس سے پہلی رات حکم صاحب نے یعنی نواب مرزا شوق نے زہر عشق کی تالیف شروع کر دی تھی۔ گویا دعویٰ یہ ہے کہ زہر عشق ایک سچا افسانہ ہے اور اسی لیے بغایت موثر ہے۔

عصر حاضر کے نقادوں نے احسن کے اس بیان کو کم و بیش افسانہ سمجھا ہے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ زہر عشق زبان و بیان کی نزاکت اور ناز و نیاز عاشقی کے ابلاغ و اظہار کی نفاست کے اعتبار سے ایک کارنامہ ہے۔ سوداگر کی لڑکی جو اس قصے کی ہیروئن ہے، زہر کھا کر مرتی ہے اور کہرام برپا ہوتا ہے تو ماں جس انداز میں بین کرتی ہے، وہ تاثیر کے اعتبار سے بے نظیر ہے۔ یوں بھی دنیا کی بے ثباتی کے متعلق اس مثنوی کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ھیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس مثنوی میں عظمت و رفعت کا عنصر بہت کم ہے لیکن جس صبح ہیروئن کو مرنا ہے، اس سے پہلی رات کی گفتگو اتنی موثر اور درد انگیز ہے کہ اتنے حصے کو بے تکلف درجۂ اول کے اشعار میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

داغ نے بھی حجاب سے اپنے تعلقات کی داستان مثنوی 'فریاد داغ' میں بیان کی ہے[1]۔ اس مثنوی کی زبان بھی بہت پیاری ہے۔ معشوقہ ایک طوائف ہے اور دل بری و دل دھی کے تمام اسرار و رموز سے آگاہ۔ داغ نے اس کی جو لفظی تصویر کھینچی ہے وہ بھی نہایت دلچسپ ہے۔

حافظ سید جلال الدین احمد جعفری زینبی نے ''تاریخ مثنویات اردو'' میں تبصرے کے لیے ان مثنویوں کا انتخاب کیا ہے[2]:

مثنوی	نام
(۱) بوستان خیال	سراج اورنگ آبادی

---

۱ - فریاد داغ، مرتبہ تمکین کاظمی، آئینہ ادب چوک انارکلی لاھور۔
۲ - تاریخ مثنویات اردو، شرکت مصنفین اردو، لاھور۔

مثنوی	نام
(۲) دریاے عشق	میر تقی میر
(۳) بدر منیر	میر حسن دہلوی
(۴) خواجہ حسن بخشی	قلندر بخش جرأت
(۵) خواب و خیال	خواجہ سید میر اثر
(۶) بحرالمحبت	غلام ہمدانی مصحفی
(۷) گلزار نسیم	پنڈت دیا شنکر نسیم لکھنوی
(۸) طلسم الفت	قلق لکھنوی
(۹) قول غمیں	مومن دہلوی
(۱۰) زہر عشق	شوق لکھنوی
(۱۱) معراج المضامین	منیر شکوہ آبادی
(۱۲) صبح تجلی و چراغ کعبہ	محسن کاکوری
(۱۳) ترانۂ شوق	شوق قدوائی
(۱۴) نالۂ تسلیم	تسلیم لکھنوی
(۱۵) ابر کرم	امیر مینائی
(۱۶) فریاد داغ	داغ دہلوی

اس میں کوئی شک نہیں کہ داغ کی مثنوی فریاد داغ ایک ایسے واقعے پر مبنی ہے جسے کسی طرح بھی عشق نہیں کہا جا سکتا لیکن اس واقعے نے طول اس اس قدر کھینچا ہے اور معاملات نے ایسی عجیب و غریب صورتیں پیدا کی ہیں کہ اس مثنوی کا ذکر نہ کرکے داغ اور اردو ادب پر ظلم ہو گا ۔ مجملاً داستان یوں ہے کہ داغ اپنی خالہ کی وساطت سے ظل عاطفت سرکار رام پور میں تھے - ۱۸۸۱ء میں جب وہاں بے نظیر کا میلہ جا تو داغ بھی دیوانہ را ہوئے بس است کے مصداق میلے میں پہنچے اور حجاب نامی ایک طوائف سے آنکھ لڑی - چندے ناز و نیاز اور انبساط و اشتیاق کے قصے طے ہوتے رہے - بی حجاب با وصف تخلص خود داغ سے بے حجاب بھی ہوگئیں لیکن آخر کب تک - کلکتے کی تھیں ، کلکتے واپس جانے کی ٹھہری - داغ سے عہد و پیماں ہوئے کہ وہ بھی کلکتے آئیں گے - چنانچہ داغ نے رام پور سے چھٹی لی اور اعظم آباد ہوتے ہوئے منزل تک پہنچے- یہ غزل اسی زمانے کی ہے :

بہت رویا ہوں میں جب سے یہ میں نے خواب دیکھا ہے
کہ آپ آنسو بہائے سامنے دشمن کے بیٹھے ہیں
کوئی چھینٹا پڑے تو داغ کلکتے چلے جائیں
عظیم آباد میں ہم منتظر ساون کے بیٹھے ہیں

کلکتے میں داغ کا خوب خوب استقبال ہوا ۔ داغ بھی وہاں کے جلووں سے متاثر ہوئے اور وہیں یہ مقطع کہا :

یہ حسیں یہ مہ جبیں یہ شہر ایسی لہر بہر
داغ کلکتے سے لاکھوں داغ دل پر لے چلا

کچھ مہینے کلکتہ میں رہ کر اور داد عیش دے کر داغ لوٹے لیکن بہ امر مجبوری ۔ سر عبدالقادر نے اس مثنوی کی صداقت شعری اور ادبی مقام کی بہت تعریف کی ہے اور دعویٰ کیا ہے کہ صرف یہی تالیف ان کی بقائے دوام کے لیے کافی ہے ۔ حکیم فصیح الدین رنج بہارستان ناز میں لکھتے ہیں ''اگرچہ حجاب سے ملاقات نہیں ہوئی لیکن معلوم ہوا ہے کہ خیر سے انیسویں سال کی گرہ پڑی ہے اور شعر کہتی ہیں ۔'' رنج نے حجاب کے کچھ شعر بھی نقل کیے ہیں جن میں یہ شعر ذرا جاندار معلوم ہوتا ہے :

ہجو سے اور میرے آگے واہ رے لطف بیاں
حضرت واعظ اتر آئیں ذرا ممبر سے آپ

تمکین کاظمی نے اپنی مرتب کردہ تالیف ''فریاد داغ'' میں لکھا ہے کہ عبدالباری آسی کے قول کے مطابق مولوی عصمت اللہ انسخ سے حجاب اصلاح لیتی تھی کہ نساخ صاحب تذکرۂ سخن شعرا کے شاگرد تھے ۔ جب ۱۸۷۷ء میں داغ رام پور چھوڑنے پر مجبور ہوئے اور آخر کار دکن پہنچے تو حجاب سے پھر مکاتبت و مراسلت شروع ہو گئی ۔ انہوں نے اب یہ شرط لگائی کہ میں داغ سے تعلقات تب ہی قائم رکھ سکتی ہوں کہ ان سے میرا نکاح ہو جائے ۔ ان دنوں داغ بہت ہی کہن سال ہو چکے تھے اور نکاح صرف ایک تفریح طبع کی صورت تھی ۔ تاہم داغ ہمیشہ اپنے ہاں طوائفیں ملازم رکھتے تھے تو انہوں نے سوچا ہو گا کہ حجاب ہی کو گھر میں ڈال لیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ حجاب اب داغ پر حکومت کرنا چاہتی تھی ۔ وہ رفیق بن کر نہیں بلکہ حاکم بن کر رہنا چاہتی تھی ۔ نتیجہ یہ نکلا

کہ یہ بیل منڈھے نہ چڑھ سکی۔ حجاب حیدر آباد سے کوئی ۳-۱۹۰۲ء کے لگ بھگ واپس چلی گئی اور ۱۹۰۵ء میں داغ خود اللہ کو پیارے ہو گئے۔
اب اس مثنوی کا انتخاب ملاحظہ فرمائیے۔ عنوان ہے ''پہلا آمنا سامنا'' :

وہ اٹکتی ہوئی نظر آہا
وہ لچکتی ہوئی کمر آہا
اف رے عہد شباب کی مستی
بے ہیے ہے شباب کی مستی
ہر کسی کو نظر میں رکھ لینا
خوب کھوٹا کھرا پرکھ لینا
کبھی دھمکی یہ دی کہ سمجھیں گے
کبھی گردن ہلی کہ سمجھیں گے

جدائی :

چارہ گر سے دوا نہیں ہوتی
نہیں ہوتی شفا نہیں ہوتی
گرد بیٹھے طبیب روتے ہیں
مجھ کو میرے نصیب روتے ہیں
دشمن نام و ننگ کون کہ میں
اپنے جینے سے تنگ کون کہ میں
تیر غم کا نشانہ کون کہ میں
پائمال زمانہ کون کہ میں
اب کہاں وہ صفائیاں منہ پر
چھٹ رہی ہیں ہوائیاں منہ پر

کلکتے میں ملاقات :

صبح سے شام تک جمال کے لطف — شام سے صبح تک وصال کے لطف
غم کی راتیں نہ تھے ملال کے دن — کیا بھرے تھے شب وصال کے دن
دوستوں سے بھری بھری محفل — چشم بد دور وہ مری محفل

گرچہ اکثر ہوا جنوبی تھی پر وہ عطر حنا میں ڈوبی تھی
رات عیش و نشاط میں گذری صبح تک اختلاط میں گذری[1]

داغ سے پہلے یقیناً مومن کی مثنویوں کا ذکر آنا چاہیے تھا لیکن میں نے قصداً ان کا ذکر بعد میں اٹھا رکھا کہ ایک تو ان کی مثنویاں اردو کی دوسری مثنویوں کے مقابلے میں مثنوی ہارے ہیں ۔ دوسری یہ بات تھی کہ جہاں تک خالص جنسی واردات کے بیان کا تعلق ہے ، مومن کو داغ تو کیا اردو کے تمام شعرا پر تفوق حاصل ہے اور انہوں نے جنسی واردات کے سلسلے میں جو باتیں کہی ہیں (کہیں کہیں ان کی عریانی سے قطع نظر) وہ نہایت بصیرت افروز ہیں اور در حقیقت جرأت کے تغزل کا تکملہ ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ مومن کے ہاں ہر مثنوی ایک ذاتی واردات پر مبنی ہے اور جس طرح خدا نے عورت مرد یکساں نہیں بنائے ، اسلوب عاشقی میں بھی یکسانیت اور ہم آہنگی نہیں رکھی ۔ کوئی عورت جنسی معاملات کے سلسلے میں اپنے جذبات کا اظہار کس طرح کرتی ہے ؟ اس کے تنوع ، رنگا رنگی اور اس کی انفرادیت کا صحیح اظہار جیسا مومن میں ملتا ہے ، ویسا کسی اور مثنوی گو شاعر میں نہیں ملتا[2] ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ فائق رام پوری نے اندرونی اور خارجی شہادت سے استشہاد کر کے ثابت کر دیا ہے کہ مومن مشکل سے ۱۳، ۱۴ سال کے ہوں گے کہ دام عشق میں گرفتار ہوئے ۔ اس گرفتاری کے سلسلے میں انہوں نے جو مثنویاں لکھی ہیں اس سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک منفرد اسلوب کلام رکھتے ہیں لیکن ان مثنویوں کو سامنے رکھ کر مومن کی غزل کے متعلق یہ فیصلہ کر لینا کہ وہ اردو کا بہترین غزل گو شاعر ہے ، بڑی

۱۔ فریاد داغ ، تمکین کاظمی ، لاہور ۔ نگار ، داغ نمبر ۔ داغ نوری ، (مطبوعہ دکن) ۔ کچھ داغ کے متعلق ، امتیاز علی خاں عرشی ''خاور'' ڈھاکہ ۔ مقدمۂ راقم السطور 'مہتاب داغ' مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۔

۲۔ دیکھیے ''مومن'' تالیف کلب علی خاں فائق ۔ حیات معاشقہ ، صفحات ۵۸ تا ۷۳ ۔

زیادتی ہوگی ۔[1]

میں بہر حال مومن کی غزل کے مقام کی بحث سے الجھنا مناسب نہیں سمجھتا کہ یہاں ذکر مثنوی کا ہو رہا ہے اور میں اعتراف کر چکا ہوں کہ جنسی واردات کے بیان میں مومن کو داغ اور جرأت تک بلکہ اردو کے تمام شعرا پر تفوق حاصل ہے ۔

مومن اپنی پہلی مثنوی ''شکایت ستم'' ہی میں (تاریخ تالیف ۱۲۳۱ ھ) نہایت سلیقے اور کمال قوت بیانیہ سے کام لے کر اپنے پہلے عشق کے افشا ہونے کی تصویر اس طرح کھینچتے ہیں کہ ہر نقش ابھی تک اپنی جگہ پڑا جگ مگ جگ مگ کرتا ہے ۔ لیکن کیا لطف محاورہ ، کیا حسن بیان ، اور کیا شیرینی میں ، مومن نے مثنوی کو ایک منفرد چیز بنا دیا ہے ۔ جب راز افشا ہوتا ہے تو مومن یہ قصہ یوں بیان کرتے ہیں :

اتنے میں ایک نے کہا آ کر ۔۔۔ گھر میں ہو آئیے ذرا جا کر[2]
کہہ دیا ہے جو حرج کار نہ ہو ۔۔۔ دیکھنا ہم کو ناگوار نہ ہو[3]
تو ذرا ایک دم کو آ جاؤ ۔۔۔ اپنی صورت ہمیں دکھا جاؤ[4]
واں سے ناچار آئے ہم گھر میں ۔۔۔ پاؤں رکھے دہان اژدر میں[5]
آستانے پہ جو قدم رکھا ۔۔۔ سر تہ بار سنگ غم رکھا[6]

---

۱ ۔ اتفاق کی بات ہے کہ میں نے علامہ اقبال سے پوچھا کہ اردو میں ژولیدہ بیانی کا عروج کس شاعر کے ہاں ملتا ہے ؟ تو انہوں نے بے تامل کہا کہ مومن کے ہاں ۔

۲ کس قدر زہر آلود طنز ہے اور کتنی میٹھی زبان میں ہے ۔

۳ حرج کار کی ترکیب مومن کی عشق بازی پر دلالت کرتی تھی اور اہل خانہ کے خیال میں جو چیز خالص ہوس پرستی تھی ، اس کے متعلق یہ طنز پہلے سے بھی زیادہ تیز ہے ۔

۴ دوسرے مصرعے میں یہ اشارہ ہے کہ مہینوں صورت نظر نہیں آتی ۔

۵ دہان اژدر میں پاؤں رکھنا گویا سانپ کے منہ میں انگلی دینا ہے ۔

۶ 'آستانے' سے مراد اپنا گھر ہے اور 'تہ بار سنگ غم' سے مراد ندامت ہے جو سر کو بلند نہیں ہونے دیتی ۔

دیکھتا کیا ھوں سارا گھر ہے غمیں — جو نظر آئے ہے سو چیں به جبیں[۱]
اقربا کی نگاہ قہر آلود — دست دشمن میں تیغ زہر آلود[۲]
دیکھتے ھی دل اور بھر آیا — چشم نم میں لہو اتر آیا[۳]
منه میں آیا سو ناصحوں نے کہا — پاس کیا ھو که ننگ ھی نه رہا[۴]
نه کی اس جوش جاں گدازی میں — کوتہی کچھ زباں درازی میں[۵]
بد زبانوں نے آکے منه په کہا — جا که تو اپنے کام کا نه رہا[۶]
ھم کو بد نام کر دیا تو نے — اے زبوں کار کیا کیا تو نے[۷]

دوسری مثنوی میں ، جس کا عنوان ''قصۂ غم'' ہے ، (تاریخ تالیف ۱۲۳۵ھ) انبساط و اختلاط کے ایسے ایسے مناظر پیش کیے گئے ھیں جن کی عریانی میں تو غالباً شک نه ھو لیکن ان سے فطرت انسانی کے جو رموز ھم پر منکشف ھوتے ھیں اس کا اقرار کرنا بھی ضروری ہے ۔

---

۱ ۔ غمیں اور چیں به جبیں میں مومن نے امتیاز قائم رکھا ہے که اختلاف مراتب کے لحاظ سے غصه تو سب کو ہے لیکن کچھ لوگوں کو طبعاً غم زیادہ ہے ۔

۲ ۔ اس مقام پر ردیف کی اس خوبی کا خیال رکھنا مومن ھی سے خاص ہے ۔

۳ ۔ دل اور بھر آیا سے یه متبادر ھوتا ہے که پہلے دل کی کیا کیفیت تھی ۔

۴ ۔ پہلے مصرعے میں اقربا سے ناصحوں کی تخصیص کر دی کیونکه وھی تھے که ھمدردی کے بغیر جو منه میں آئے سو کہه سکتے تھے ۔

۵ ۔ حد ہے که واردات قلبی کے بیان میں صنف تضاد کا استعمال کس خوبصورتی سے ھوا ہے ، یعنی کوتہی اور درازی ۔

۶ ۔ دوسرے مصرعے میں جو فقرہ کہا گیا ہے وہ بد زبان ھی کہه سکتے تھے لیکن کیسا Tipical ہے ۔ محاورے میں موتی بنا دیا گیا ہے ۔

۷ ۔ دوسرے مصرعے میں زبوں کار کی ترکیب دیدنی اور غور کردنی ہے ۔ زبوں کے سلسله ھائے معانی ذرا نظر میں رکھیے گا ۔

میں آیا تو تن میں جان آئی ‏ دیکھا تو نظر میں آن آئی
کس لطف سے منہ کو دیکھ رھنا ‏ کس ناز سے غصے ہو کے کہنا
کیوں دیر لگی تمھیں کہاں تھے ‏ جاؤ وھیں اب تک جہاں تھے
تشریف شریف جلد لائے ‏ یاں کاھے کو اب بھی آپ آئے
اب اور طرف ھے دل تمھارا ‏ آنا ھے یہاں کا ناگوارا
لگتا نہیں اب یہاں ذرا جی ‏ بے زار یہاں سے ہو گیا جی
اب میری نہیں ھے راہ دل میں ‏ ھے اور کسی کی چاہ دل میں
اب کاھے کو ھے وہ اگلی سی بات ‏ یا رھتے تھے میرے پاس دن رات
یا آنے لگے کبھے کبھے تم ‏ ویسے نہیں مجھ سے اب رھے تم
ھے یاد وہ رات دن کی صحبت ‏ آپس کی وہ الفت و محبت
پہروں ھی گلے سے لپٹے رھنا ‏ یہ رنج نزا کتوں پہ سہنا
لب سے مرے لب ملائے رکھنا ‏ بازو سے وہ سر اٹھائے رکھنا
وہ صلح ادھر ، آدھر لڑائی ‏ ووں ھی خفگی ، وھیں صفائی

ان اشعار کے متعلق جو اصل خوبی ذہن کو متاثر کرتی ھے ، وہ یہ ھے کہ جب تک بتا نہ دیا جائے کہ یہ ھوس کاری کا بیان ھے ، بالکل گھریلو تعلقات اور خاندانی معاملات کا رنگ معلوم ھوتا ھے ۔ عورت کی طبیعت جو رشک کی طرف مائل ھے ، اشعار کو ایک خاص رنگ میں غوطہ دے رھی ھے - بہرحال مومن کا کہال یہاں بھی ظاھر ھے ۔ مومن کی جو مثنوی اردو ادب کے بہت سے تذکروں کا موضوع سخن بنی ھے، وہ ان کی تیسری مثنوی ھے (عنوان قول غمیں ، تالیف ۱۲۳۶ھ) ۔ صاحب نغمۂ عندلیب اور شیفتہ نے گلشن بےخار میں اپنے اپنے رنگ میں یہ داستان چھیڑی ھے ۔ صاحب نغمۂ عندلیب تو خاص طور پر شیفتہ کی تردید پر مصر ھیں ، اس لیے ان کی شہادت معتبر بھی ہو سکتی ھے اور نامعتبر بھی کہ دشمنی حتماً دلیل کذب نہیں ھے ۔ صاحب بہارستان ناز[1] نے (صفحہ ۱۶۶) لکھا ھے : ''صاحب تخلص ، امۃ الفاطمہ بیگم نام ، مشہور بصاحب جی ۔ ملک مشرق سے مثل خورشید انور و مہر انور رونق افزائے خطۂ لطافت بنیاد شاھجہان آباد ہو کر کچھ بیمار ھوئی ۔ حکیم مومن تخلص نے علاج کیا ۔ صحت پا کر ایک سال تک حکیم صاحب مرحوم کے ہم پہلو رھی ۔ پھر لکھنئو کی طرف گئی ۔ سبحان اللہ ایسی حسین ، نازک اندام ،

عنبریں مو تھی کہ ہر پیچ زلف پرخم کا حلقہ دام بلا تھا۔

آئینہ روی ، درخشاں مرأت حیرت افزا تھا۔ مثنوی ''قول غمیں'' حکیم صاحب مغفور نے اسی دلربا کے خیال میں تصنیف کی ہے۔ یہ اشعار اس کے لخلخہ سائے بزم سخن سنجاں ہیں :

رقیبوں کا جلنا کہاں دیکھتا تو
سماں یہ مرے گھر میں آیا تو دیکھا
گنہ کیا صنم کے نظارے میں زاھد
یہ جلوہ خدا نے دکھایا تو دیکھا

کھولے ہیں اس نے پیرھن یوسفی کے بند
تہہ کر رکھے نسیم سے کہہ دو قبائے گل

نظر ہے جانب اغیار دیکھیے کیا ہو
پھری ہے کچھ نگہ یار دیکھیے کیا ہو

جو خط جبیں کا مری کاتب ہے اسی کو
دکھلا تو مرا نامۂ اعمال الٰہی
صاحب جو بنایا ہے تو مانند زلیخا
یوسف سا غلام اک مجھے دے ڈال الٰہی

یہی صاحب جی ہیں جن کے عشق میں مومن نے اپنی بہترین مثنوی لکھی۔ اس مثنوی میں واردات قلبیہ اس گداختگی قلب اور سپردگی سے بیان ہوئے ہیں کہ میر یاد آتا ہے اور یوں کلام کا پایہ اتنا اونچا رکھا ہے کہ شیفتہ کی تعریف جو بظاہر مترادفات کا مجموعہ معلوم ہوتی ہے، غور کرنے پر بامعنی ہو جاتی ہے۔ شیفتہ دیباچے میں لکھتے ہیں[1] ''نازک خیال ، ژرف نگاہ ، والا اندیشہ ، بلند نظر ، رنگیں بیاں ، ادا فہم ، دقت آفریں ،

---

۱ - کلیات مومن ، صفحہ ۶۲ (مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور)

معنی پرور۔" شیفتہ کا یہ انتقاد مومن کی مثنویوں ھی پر نہیں بلکہ اس کی غزلوں پر بھی صادق آتا ھے۔ واقعی خیال کی نزاکت میں، بصیرت میں، تخیل کی بلند پروازی میں، شیریں کلامی میں، پہلو دار اشعار کی تمام سطحیں سمجھنے میں اور معنی مبتذل سے گریز کرنے میں مومن کی مثال نہ تھی۔ اقبال کا انتقاد معلوم نہیں پورے مطالعے پر بھی مبنی ھے یا کہ نہیں، بہر حال مومن مثنوی مذکور میں لکھتے ھیں:

ایک دن جاتے تھے اک یار کے پاس
یار غم خوار و وفادار کے پاس

راہ میں طرفہ تماشا دیکھا
غرفہ و بام دل آرا دیکھا

آگے اس غرفے کے چلون ھے پڑی
پس چلون کوئی عورت ھے کھڑی

محو نظارۂ رنگ بازار
نا گہاں ھوگئی وہ مجھ سے دو چار

کہ وہ چلون کا ذرا تھا پردہ
گرچہ تھا پردہ یہ کیا تھا پردہ

ھوئے آپس میں نظارے کیا کیا
کیے ابرو سے اشارے کیا کیا

ترجمان چشم و نظر مطلب سے
کچھ تبسم بھی نمایاں لب سے

اور میں حیران و سراپا حیرت
کیا کہوں میں کہ مجھے کیا حیرت

کہ الٰہی یہ تماشا کیا ھے
گر سر خود ھے تو ڈر کس کا ھے

اور جو تابع ھے تو کیوں باک نہیں
کیا سبب ھے کہ خطر ناک نہیں

محو تدبیر صد افکار ھوئے
کیا حماقت میں گرفتار ھوئے

سو فریبوں سے وہاں تک پہنچے
پہنچے ھم اور کہاں تک پہنچے

وہ مکاں رشک قصور افلاک
جلوۂ عالم بالا تہ خاک

ھم نشیں، ھم دم و غم خوار ھوئے
ھم بھی اک محرم اسرار ھوئے

گرچہ تھا اور طرح کا نہ مزاج
لیک شدت سے ظریفانہ مزاج

زیر لب مضحکہ ایجاد کلام
رات دن ھنسنے ھنسانے سے کام

رنج و افکار سے بے غم رھنا
شاد و خنداں، خوش و خرم رھنا

صاحب خانہ نے بعد اکرام
بے قرارانہ کیا مجھ سے کلام

کہ یہاں عید و محرم ھے بہم
کل سے کیا کیا طرب و غم ھے بہم

یعنی وارد ھے وہ مہمان عزیز
جس کے قربان مری جان عزیز

لیک بیمار و پریشان احوال
نہ وہ جلوہ نہ وہ رونق نہ جمال

بے بدل شعشعہ نایاب ہوا　　رنگ رو ماہ سے مہتاب ہوا
صاف صندل سے زیادہ وہ ہاتھ　　نرم مخمل سے زیادہ وہ ہاتھ
اس کو جوں ہاتھ لگایا میں نے　　دل سے بس ہاتھ اٹھایا میں نے
دھر دیا تھام جگر ہاتھ میں دل　　لیے بیٹھا تھا مگر ہاتھ میں دل
آفت تازہ جو جان پر آئی　　یہ غزل اپنی زبان پر آئی
کیا لگا دست دل آرام سے ہاتھ　　دل گیا ہاتھ سے اور کام سے ہاتھ
کس کے ہاتھوں سے لگا تھا کہ جدا　　نہیں ہوتا دل ناکام سے ہاتھ
پختہ مغزان جنوں سے ہوں میں　　کیوں اٹھاؤں طمع خام سے ہاتھ
ہاتھ دیتے تو ہو اب ہاتھ میں پر　　کان پر رکھیے گا پھر نام سے ہاتھ
دھوئے شبنم سے نہ ہو گا ہم رنگ　　مہر کا دست گل اندام سے ہاتھ
ہائے پہنچے نہیں اس پاؤں تلک　　ایک شب گردش ایام سے ہاتھ
کیا کہوں آہ بہ قول مومن　　دل گیا ہاتھ سے اور کام سے ہاتھ

راقم السطور کی نظر میں مولانا محمد بے نظیر شاہ صاحب قادری حسینی رزاقی خلف صدق و جانشین مولانا شاہ احسان علی قادری خلیفۂ اعلیٰ حضرت جناب مولانا شاہ محمد عبدالعزیز عرفانی کی مثنوی جو دو حصوں میں ہے، یعنی ''الکلام'' اور ''جواہر بے نظیر'' قوت بیانیہ کے زور اور زینت وصف کے اعتبار سے اپنی نظیر اردو میں آپ ہے۔ یہ عرفانی مثنوی ہے اور خواب و خیال کے ڈھنگ پر لکھی گئی ہے۔ نولکشور نے جولائی ۱۹۰۲ء میں اسے شائع کیا ہے (بار اول)۔ اس سے یہ متبادر ہوتا ہے کہ مصنف علامہ انیسوی صدی کے اواخر سے تعلق رکھتے ہیں۔ مجھے ان کی زندگی کے بہت حالات معلوم نہ ہو سکے۔ کوئی آج سے تیس برس پہلے الیاس برنی صاحب نے اردو ادب کے جو انتخابات شائع کیے تھے وہ نظر سے گذرے تھے۔ ایسے ایسے شعر تھے کہ تیر ترازو ہو کر رہ گئے۔ مثلاً:

یہ عالم جو دیکھا تو شکل کتاں　　ہوا پارہ پارہ دل عاشقاں
بڑے زور سے مینہ برسنے لگا　　کسی کے لیے جی ترسنے لگا
شگوفے لگے شاخ پر پھوٹنے　　عنادل کے چھکے لگے چھوٹنے
بہار آئی اک دھوم سی مچ گئی　　عروس چمن رنگ میں رچ گئی

میں لکھ چکا ہوں کہ یہ مثنوی عرفانی ہے لیکن مناظر فطرت کی توصیف میں بے نظیر شاہ، میر حسن سے کسی طرح کم نہیں ہیں اور مزے کی بات یہ ہے کہ نور، شعلے، چاندنی اور بلور سے اپنی بہت سی تشبیہات حسن کی طرح مستعار لیتے ہیں۔ ان کی تصویر ایک زرق برق نقش ہوتی ہے جیسے بہزاد نے عہد اکبر کے مصوروں کے پس منظر کی زر افشانی کو استعمال کر کے تصویر کو جواہر نگار بنا دیا ہو۔ جزئیات کا ایسا بیان کرتے ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ چغتائی نے اپنی تصویر بہار میں آنچل پر ہزاروں خطوط سے پھولوں کے نقوش دکھائے ہیں۔ بے نظیر شاہ کے شعر صرف نور اور رنگ کے استعاروں ہی سے تابناک نہیں ہیں بلکہ اپنی موسیقی، آہنگ اور ترنم میں بھی اپنی نظیر آپ ہیں۔ قافیہ بھی حسن کی طرح ایسا لاتے ہیں کہ اس میں ردیف شامل ہو۔ جیسے حسن کے یہ مشہور اشعار ہیں:

یہ خالق کی سن قدرت کاملہ — تماشے کو نکلی زن حاملہ

لیے ہاتھ میں بیلچے مالنیں — لگیں باغ کو دیکھنے بھالنے

زمیں نور کی آسماں نور کا — کہے تو کہ سارا جہاں نور کا

ہزاروں ہی اطراف میں پالکی — جھلا بورنی جگمگی نالکی

بجاتی وہ جوگن جہاں جوگیا — وہاں بیٹھتی خلق دھونی رما

وہ کانوں میں نوبت کی دھیمی صدا — وہ گانا کہ اچھا بنا لاڈ لا

حسن کے ہاں نور، چمک، تابندگی، شعلے، چاندنی، آہنگ، رنگ اور اس ترلگ سے جو کھیل کھیلا گیا ہے، وہ ساری کتاب میں واضح ہے۔ آپ بے نظیر شاہ کی تصنیف کا کلیۃً مطالعہ کریں تو اس شخص کے کمال آپ پر روشن ہوں۔ بہر حال میں کچھ انتخاب پیش کرتا ہوں اور یہ بھی غنیمت ہے کہ اس سے پہلے بے نظیر شاہ کے اتنے اشعار ایک جگہ جمع نہ ملیں گے[1]۔

میں نے کوشش کی ہے کہ بے نظیر شاہ نے ساقی نامے کے انداز میں جو کتاب مرتب کی ہے اس کا انداز بھی نظر آ جائے۔ سراپا بھی دیکھنے کے قابل

---

۱ - یہ نسخہ مجلس ترقی ادب لاہور کا مملوکہ ہے اور جہاں تک میں سمجھتا ہوں، نایاب ہے۔

ہے اور ساقی نامے میں غزلیں بھی ایسی ہیں کہ اچھے اچھے اساتذہ منہ دیکھتے رہ جاتے ہیں ۔ اب انتخاب ملاحظہ فرمائیے :

فلک پر چمکتے ہوئے یہ نجوم — دم صبح یہ طائروں کا ہجوم
یہ خورشید و مہتاب کا گھومنا — ہوا سے درختوں کا یہ جھومنا
یہ گلزار و سبزہ یہ آب رواں — یہ کہسار و وادی یہ دشت و مکاں
یہ بجلی کا کڑکا یہ آواز رعد — یہ قوس قزح ابر چھٹنے کے بعد
یہ آغاز و انجام شیب و شباب — یہ آثار و اطوار کا انقلاب

بسر ہو گئی لو شب انتظار — تجلائی رحمت ہوئی آشکار
نجوم فلک جھلملانے لگے — چراغ سحر ٹمٹمانے لگے
قریب آ گئی صبح روشن نفس — اٹھے خواب گاہوں سے اہل ہوس
وہ ٹھنڈی ہوا اور تاروں کی چھاں — نزول صفا کا وہ پیارا سماں
وہ شہنا میں سوہنی کی دھن دل فریب — شہانے سے وہ شادیانے کی زیب
کھنچے کس لیے دل نہ ہر تان پر — کہ لے کر رہی ہے اثر جان پر
سریلی صدا ہوش کھونے لگی — ستاروں کو وحشت سی ہونے لگی
بھری آہوے شب نے بھی چوکڑی — ہرن ہو گیا نشۂ خواب بھی
عیاں ہو گیا فرق بحر و شراب — روانی دکھانے لگی موج آب
وہ بوٹوں میں کلیاں چٹکنے لگیں — وہ شاخوں پہ چڑیاں چہکنے لگیں

چلے ساقیا دور، گم ہوں حواس — کہ جوبن دکھاوے بسنتی لباس
اٹھا جام زریں بھلا بے درنگ — کہ عاشق کے حصے میں ہے زرد رنگ
ڈھلے زعفرانی شراب نیاز — کہ مستی میں کھولوں میں راز مجاز
وہ مور آئے آموں پہ ہے کیا سماں — چمکتی ہیں پکھراج کی کلغیاں
دکھاتے ہیں دو چار پھول اب ببول — ہیں پر دور تک پھولے سرسوں کے پھول
ہے اس زرد چادر میں اتنا اثر — ادھر جا کے آتی نہیں پھر نظر
دیا کس نے یہ آب زر بے قیاس — کہ ہر کھیت کا ہے بسنتی لباس
یہ زربفت اور کامدانی کا کام — کیا کس نے مخمل پہ یکساں تمام
یہ مستی دکھائی ہے ہر پھول نے — کہ آنکھوں میں سرسوں لگی پھولنے

نظر طرفہ تر رنگ لانے لگی ۔ ہتھیلی پہ سرسوں جمانے لگی
چلی لوٹنے رنگ عشاق کو ۔ وہ سوجھی نہ سوجھے جو قزاق کو
گلے میں کھجوروں کے وہ چمپئی ۔ پنھائی ہے موسم نے چمپا کلی
سنہری امر بیل کی نتھ ببول ۔ وہ پہنے ہے اور کیل ہے زرد پھول
چمکتے ہیں گوندی کے پھول دور سے[1] ۔ کہ یہ قدرتی زرد موتی بھلے
وہ ہلتی ہے سرسے کی موکھی پھلی ۔ لٹکتی ہے سونے کی یا پھلڑی
وہ کیا کیا چمکتی ہے کمرکھ کی پھانک ۔ بٹھائی ہے قدرت نے کندن کی ڈانک
وہ پہنے ہیں روسے کی بھی ڈالیاں ۔ سنہری امر بیل کی بالیاں

سراپا نزاکت ، مجسم بہار ۔ برس چودھواں جوبنوں کا ابھار
قیامت کا نقشہ سلیقہ غضب ۔ اداؤں میں خوبی کے انداز سب
نہ کیوں دل کو اس زلف سے ہو لگاؤ ۔ بگڑنے میں بھی جس کے لاکھوں بناؤ
وہ ترچھی نظر دل کو جو مل گئی ۔ کلیجے پہ گویا چھری چل گئی
وہ لاکھا لب لعل پر پان کا ۔ مسی اس پہ گویا شفق میں گھٹا
وہ برق تبسم جو دل ہر گرے ۔ تو آنکھوں میں تصویر محشر پھرے
وہ اعضا سڈول اور کاٹھی درست ۔ سجیلا چھریرا بدن چاق و چست
تناسب بھی ہر عضو میں بے قیاس ۔ غضب گورے پنڈے پہ دھانی لباس
وہ صورت دل آویز زاہد فریب ۔ میانہ وہ قد مثل گل جامہ زیب
تر و تازہ رخسار مانند گل ۔ ان آنکھوں میں کیفیت جام مل
خط و خال موزوں و مژگاں دراز ۔ وہ حسن خدا داد تصویر ناز
جہاں سوز وہ خندۂ زیر لب ۔ وہ شوخی بلا کی وہ چتون غضب
وہ باریک لب اور پتلی کمر ۔ وہ چہرہ کتابی رسیلی نظر
وہ ناگن سی چوٹی وہ افعی کا من ۔ وہ موباف زریں میں در عدن
وہ آنکھیں بڑی اور خاطر پسند ۔ زنخدان باریک و بینی بلند
وہ پیوستہ ابرو کشادہ جبیں ۔ وہ ہر بات غیرت دہ انگبیں
بڑی کیل ہیرے کی اس ناک میں ۔ جو ہر دم دل خلق کی تاک میں

---

[1] چمکتی ہے وہ گوندنی دور سے ۔

نگاھوں میں بجلی کی چالاکیاں   اداؤں میں قاتل کی بے باکیاں
زمرد کے بندے لٹکتے ھوئے   وہ موتی کے مالے چمکتے ھوئے
وہ جوھی کے گجرے وہ سیوتی کے ہار   وہ بے ساختہ پن کی اس پر بہار
وہ گدرائے پھل نخل امید کے   ثمر گلشن عیش جاوید کے
کلائی میں بلور کی چوڑیاں   طلائی جڑاؤ بھی کچھ بے گماں
جواھر کے جس میں نگینے جڑے   مناسب قرینے سے چھوٹے بڑے
غرارے میں ساق بلوریں نہاں   مگر شمع فانوس میں ضوفشاں

محبت کا جذب و اثر دیکھیے   وہ خود اپنے آئے خبر دیکھیے
کبھی جن کو لکھتے تھے ہم شوق دید   وھی آج ھیں نامہ بر دیکھیے
کسی کا وہ منہ پھیر کر بیٹھنا   کسی کا وہ کہنا ادھر دیکھیے
کبھی میری قسمت کی پھر دیکھنا   ذرا اپنی ترچھی نظر دیکھیے
اسی پر ھے ناز نگاہ کرم   میں تڑپوں ادھر آپ ادھر دیکھیے
یہ آنکھیں بہت دن سے تھیں فرش راہ   وہ آئے ھیں اب راہ پر دیکھیے
کوئی عشق کہتا تھا کوئی جنوں   بتاتا ھے کیا چارہ گر دیکھیے
وہ آخر ملے بات کی بات میں   وہ طول اور یہ مختصر دیکھیے
بہت خوبصورت ھیں یوسف مگر   ذرا آپ کو دیکھ کر دیکھیے
اس آئینہ خانے میں حیرت ھے یہ   کسے دیکھیے اور کدھر دیکھیے
نہیں کھولتے آنکھ کیوں بے نظیر   وہ آتا ھے کوئی ادھر دیکھیے

رباعی :

اصطلاح میں رباعی وہ صنف سخن ھے جس میں چار مصرعوں میں ایک مکمل مضمون ادا کیا جاتا ھے، یعنی چار مصرعے ھی تخلیقی وحدت ہوتے ھیں ۔

مسلم ھے کہ رباعی ھمیشہ بحر ہزج میں لکھی جاتی ھے جو اپنے آھنگ اور موسیقی کے لیے بجا طور پر مشہور ھے ۔ یوں رباعی کے اور بھی بہت سے نام ھیں ، مثلاً دو بیتی ، ترانہ[1] ، چہار بیتی[2] ، قول[3] ۔ اور زیادہ

۱ ۔ اسدی لغات فرس ، مرتبہ عباس اقبال ، تہران ، صفحہ ۴۹۹ ، ۵۰۰ ۔
(باقی حاشیہ صفحہ ۳۲۶ پر)

مزے کی بات یہ ہے کہ غزل - لفظ قول کی تاریخ بڑی حیران کن ہے - قوال جس کا مادہ قول ہے ، وہ شخص ہے جو ایک خاص صنف سخن یعنی قول گائے - ظاہر ہے کہ ابتدا میں اس اصطلاح کا اطلاق رباعی سرا مغنیوں پر ہوگا لیکن بعد ازاں اس سے وہ مخصوص طبقہ مراد ہو گیا جو متصوفین کی محفلوں میں گاتا تھا اور وجد کا سامان مہیا کرتا تھا - ہندوستان اور پاکستان میں قوال نے ایک اور اہم لفظ 'قوالی' کو وجود بخشا ہے - اس کا تعلق بھی اس موسیقی سے ہے جو تصوف سے وابستہ ہو -

بہر صورت اس بات پر سب اہل الرائے متفق ہیں کہ مختلف ناموں کے پردے میں اس غرض سے کہی جاتی تھی کہ اسے گایا جائے - بعد ازاں یہ ہر موضوع سخن کے لیے وسیلۂ اظہار بن گئی - صوفی ہوں یا فلسفی ، درویش ہوں یا نغمہ گو ، سبھی نے اپنے دقیق متصوفانہ تصورات ، فلسفیانہ خیالات اور عشقیہ جذبات کے اظہار کا وسیلہ رباعی ہی کو بنا لیا - پھر اس صنف سخن کے لیے خاص اوزان مقرر کیے گئے جو تمام و کمال بحر ہزج سے متعلق ہیں - عام طور پر شعرا صرف ۲۴ اوزان کے پابند رہتے ہیں لیکن نظریاتی اعتبار سے بے شمار وزن گنوائے جاتے ہیں -[1]

رباعی کا ہیئتی ڈھانچا سیدھا سادہ ہے - اس کے چار مصرعے ہوتے ہیں - لازم ہے کہ پہلے ، دوسرے اور چوتھے مصرعے میں قافیہ موجود ہو -

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۳۲۵)

"ترانہ دو بیتی بود فرخی گفت :

"از دل آویزی و تری چوں غزل ہاے شہید
و از غم انجامی و خوشی چوں ترانہ بو طلب"

۲- سید سلیمان ندوی ، خیام ، اعظم گڑھ ۱۹۳۳ء -

۳- ایضاً - اس سلسلے میں غیاث اللغات بھی دیکھیے کلمہ قول - در اصطلاح موسیقیاں نوعے از سرود کہ دراں عبارات عربی داخل باشند -

۱ - غیاث اللغات (رباعی)

رباعی در بحر ہزج اخرب و اخرم مثمن آید و وزنش خاص این است -
لا حول ولا قوۃ الا باللہ

قدیم رباعیوں میں البتہ تیسرے مصرعے میں بھی قافیہ ملتا ہے ۔ جس رباعی کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں اسے مصرع کہتے ہیں اور دوسری قسم خصی کہلاتی ہے ۔ ایک ایک مثال دیکھ لیجیے :

مصرع :

چوں نیست مقام ما دریں دیر مقیم
پس بے مے و معشوق خطائیست عظیم
تا کے ز قدیم و محدث امیدم و بیم
رفتم چوں من از جہاں چہ محدث چہ قدیم

خصی :

مے خور کہ فلک بہر ہلاک من و تو
قصدے دارد بہ جان پاک من و تو
بر سبزہ نشیں و مئے روشن می خور
کیں سبزہ دمد بسے زخاک من و تو[1]

ایران میں رباعی بڑی قدیم صنف سخن ہے ۔ عوفی نے ، دولت شاہ نے ، شبلی نے اور دوسرے تذکرہ نگاروں نے جو خرافات اس کی ابتدا کے متعلق لکھی ہے ، اس کی تردید بوجہ احسن ہو چکی ہے ۔ مسلم ہے کہ رودکی سے پہلے بھی بے شمار رباعی گو شعرا موجود تھے ۔ اسدی نے 'لغت فرس' میں عنصری کا جو شعر نقل کیا ہے ، اس میں شہید کی غزلوں اور بوطلب کے ترانوں کا ذکر یوں آتا ہے جیسے دونوں شاعر معاصر ہوں ۔ یہ مسلم ہے کہ رودکی نے شہید کا مرثیہ لکھا ہے ۔ قرین قیاس معلوم ہوتا ہے کہ بوطلب کو رودکی پر تقدم زمانی حاصل ہو ۔ اسدی کے اسی شعر سے یہ بھی مستفاد ہوتا ہے کہ رودکی کے زمانے سے پہلے ترانہ بہت سے ارتقائی منازل طے کر چکا تھا ۔ اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ہے کہ رباعی کا تعلق سنگیت سے مسلم ہے ۔ ایک تو یہ کہ قول کا لفظ اس بات پر شاھد ہے جس سے قوال مشتق ہے ۔ دوسرے یہ کہ ادبیات کی تعریف میں اکثر یہ ذکر آتا ہے کہ موسیقی کی دل آویز ترین دھنیں رباعی ھی کی صنف سخن میں باندھی

---

۱ ۔ "فلسفۂ اقبال" سید عابد علی کے انگریزی مضمون "بابا طاہر عریاں اور اقبال" کا اردو ترجمہ از سجاد رضوی ، بزم اقبال لاہور ۱۹۵۷ء ۔

جاتی ہیں ۔ صاحب 'قابوس نامہ' نے بہ توضیح لکھا ہے[1] کہ رباعی ، ترانہ یا قول ایسی دلآویز غنائی تخلیق تھی کہ اکثر عورتیں گھر بار چھوڑ کے مغنیوں کے ساتھ نکل جاتی تھیں ۔ نظامی عروضی سمرقندی نے 'چہار مقالہ' میں ایاز کی زلفوں کے کاٹے جانے کے سلسلے میں بیان کیا ہے کہ عنصری کی رباعی ایک دلآویز دھن میں بٹھائی گئی اور مغنی رات بھر یہ رباعی گاتے رہے ۔ یوں بھی یہ طے ہے کہ عرب مغنی بھی کم و بیش بحر ہزج میں لکھے ہوئے اشعار پر دھنیں زیادہ رکھتے تھے (ہزج کے لغوی معنی ہیں: مترنم آواز، خوش گوار موسیقی ــ غیاث) ۔

تعجب کی بات یہ ہے کہ جس شخص نے ایران میں رباعی کے مسلمہ اوزان سے انحراف کیا ہے ، اس نے بھی اپنی شعری تخلیقات بحر ہزج ھی میں قلم بند کی ھیں ۔ ھماری مراد بابا طاہر سے ہے جس کے متعلق اب ادبیات کے مورخ اور نقاد طے کر چکے ھیں کہ اس کے اشعار قطعات نہیں بلکہ رباعیات ھیں ۔ علامہ اقبال نے بھی ارمغان حجاز میں ، لالۂ طور میں اور دوسری تصانیف میں رباعیات کے لیے بابا طاہر والا وزن انتخاب کیا ہے ۔ نظامی گنجوی کی شیریں خسرو اور غنیمت کنجاھی کی مشہور مثنوی بھی اسی وزن میں لکھی گئی ہے ۔ اس سے معلوم ہو گا کہ صرف رباعی کے مسلمہ اوزان ھی مقبول نہیں بلکہ بحر ہزج کے اکثر و بیشتر اوزان غنائی اھمیت رکھتے ھیں اور جو شعرا اس نکتے سے واقف ھیں ، وہ اپنے دل آویز ترین نغمے اسی بحر کے اوزان میں قلم بند کرتے ھیں ۔

بابا طاہر کی رباعیات کے متعلق عروض کے متخصصین نے اکثر شدید اختلاف رائے کا اظہار کیا ۔ یہ بحث پہلے مختلف مضامین میں منتشر تھی لیکن اب اس کے تمام خد و خال اور کوائف کم و بیش تین بنیادی ماخذ میں دیکھے جا سکتے ھیں :

(أ) اردو رباعی (فنی اور تاریخی ارتقا) تالیف فرمان فتح پوری ، کراچی ۱۹۶۳ء ۔

(ب) تحقیق کی روشنی میں ۔ تالیف پروفیسر عندلیب شادانی (مضمون

---

۱ ۔ مرتبہ سعید نفیسی (فارسی)

''خضر کیوں کر بتائے کیا بتائے'' ۔

(ج) بابا طاہر عریاں اور اقبال (مضمون مشمولہ ''فلسفہ اقبال'' مطبوعہ بزم اقبال ۱۹۵۷ء لاہور ۔ مضمون راقم السطور کے انگریزی مضمون کا ترجمہ ہے جو رسالہ اقبال میں شائع ہوا تھا) ۔

جیسا کہ پروفیسر عندلیب شادانی نے صراحت سے کہہ دیا ہے ، فرمان فتح پوری صاحب نے اپنے ان مضامین میں ، جو صحیفہ میں شائع ہوئے اور جن کا مواد انھوں نے اپنی تالیف میں استعمال کیا ، مندرجہ ذیل تنقیحات قائم کی تھیں :

(۱) رباعی کا ایک مخصوص وزن ہے ۔

(۲) بابا طاہر کی رباعیات اور علامہ اقبال کی رباعیات (تمام و کمال) رباعی کے مخصوص وزن میں نہیں لکھی گئیں ۔

(۳) اہل ایران عام طور پر بابا طاہر کے اشعار کو رباعی کہتے ہیں ۔

جہاں تک پہلی دو تنقیحات کا تعلق ہے ، کسی صاحب ہوش کو فرمان صاحب سے اختلاف نہیں ہو سکتا۔ جو چیز متنازعہ‌فیہ ہے وہ در اصل تیسری تنقیح ہے ؛ آیا اہل ایران نے بابا طاہر کی رباعیات کو رباعی تسلیم کیا ، ترانہ کہا ، دو بیتی لکھا یا چہار بیتی قرار دیا ؟ اصل موضوع کے طور پر یہ بات تسلیم کر لینی چاہیے ورنہ استدلال کا قدم ذرا بھی آگے نہیں بڑھ سکتا کہ کسی صنف سخن کے متعلق فیصلے کا آخری حق اہل زبان کو ہے اور یہ فیصلے کا حق بھی اُن اہل زبان کو حاصل ہے جو نقد شعر اور تاریخ ادبیات پر وسیع نظر رکھتے ہیں ۔ صرف عروضی ہونا کافی نہیں کیونکہ عروض صرف ان پیمانہ ہائے شعری کے مجموعے کا نام ہے جو شعرا نے استعمال کیے ہیں ۔ وہ پہلے مستعمل تھے یا نہ تھے ، عروض کو اس سے کوئی بحث نہ ہوگی ۔ صرف اہل زبان اس بات کے حق دار ہوں گے کہ وہ بعض اوزان کو استعمال کریں اور جب اساتذہ میں یہ استعمال مسلم ٹھہرے تو عروضی مجبور ہوں گے کہ اساتذہ کے استعمال کی تصدیق کریں اور ترمیم شدہ اوزان کو صحیح تسلیم کریں ۔ علامہ عبدالوہاب قزوینی[1] لکھتے ہیں :

---

۱ ۔ بست مقالہ، مرتبہ مولف بہ اضافۂ دیباچہ پور داؤد ۔ میں اصل فارسی کی تلخیص کر رہا ہوں ۔ صفحات ۲۷ ، ۲۸ ۔

"ایرانیان قدیم کا عروض به تحقیق عروض عرب کا تابع نہ تھا۔ بتدریج ایرانیوں نے عربی عروض کو اپنا لیا اور اس کے پیمانوں میں شعر کہنے لگے - کچھ وزن ایرانیوں کو ایسے نظر آئے جو کسی طرح اور کسی زحاف کے ساتھ انھیں پسند نہ آئے، مثلاً بحر طویل و بحر مدید۔ صرف یہی نہیں بلکہ ایرانیوں نے عربی اوزان میں تصرفات بھی کیے اور یہ ترمیم شدہ اوزان بالعموم مستعمل ہو گئے۔ مثال کے طور پر بحر ہزج و رمل جو اصلاً مسدس ہیں، مثمن کر دی گئیں۔ یا پھر یہ صورت پیدا ہوئی کہ بہ شکل مسدس ایسے زحافات پیدا کیے گئے جو ایرانیوں کو مرغوب تھے۔ مثال کے طور پر مسدس سالم ہزج اور رمل میں فارسی شعر نہیں کہا گیا لیکن ان اوزان کے بحور کے مضاحفات میں خوب خوب شعر کہے گئے۔ مثلاً نظامی کی خسرو شیریں اور لیلی مجنوں اور مثنوی مولانا روم۔ اسی طرح بحر مشعث مقصور محزوف میں اکثر شعر کہے گئے۔ مثلاً فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات یا فاعلن۔"

ظاہر ہے کہ جب شعرا نے نئے اوزان برتے ہوں گے اور ادبیات کے مورخوں اور نقادوں نے انھیں مورد استناد و استشہاد گردانا ہوگا تو ارباب عروض نے بھی بہ جبر و قہر ان کی پیروی کی ہوگی، کیونکہ عروض جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں، وہ فن ہے جو بحور و اوزان مستعملہ کا بیان کرتا ہے۔ اس کو یہ حق نہیں کہ کسی مستعمل وزن کو مسترد کر دے۔ جب عروض کو یہ حق نہیں تو بھلا اسے یہ حق کہاں سے حاصل ہو گیا کہ کسی صنف سخن کے لیے کسی خاص وزن کو مخصوص کر دے، ماسوا اس کے کہ شعرا کی بہت بڑی اکثریت جس میں اساتذہ شامل ہوں، عروض کی ہمنوا ہو اور بعض اوزان کے استرداد پر مصر ہو۔

ان مسلمات کے بیان کر دینے کے بعد تیسری تنقیح یعنی یہ کہ اہل ایران عام طور پر بابا طاہر کے اشعار کو رباعی کہتے ہیں، صرف اس بات پر منحصر رہ گئی کہ واقعاً اہل زبان کی اکثریت کیا کہتی ہے۔

پروفیسر عندلیب شادانی نے اس دعوے کی تائید میں حسب ذیل شہادتیں پیش کی ہیں:

۱ - سیاحت ایران کے دوران میں انھوں نے شخصاً سنا کہ عوام و خواص

بابا طاہر کے اشعار کو رباعیات کہتے ہیں ۔

۲ ۔ رضا قلی خاں ہدایت نے مجموعۂ فصحا میں بابا طاہر کے اشعار کو رباعیات کہا ہے ۔

۳ ۔ پروفیسر براؤن نے شمس قیس رازی کی تالیف المعجم کے حاشیے میں طاہر کے اشعار کو رباعیات قرار دیا ہے ۔

۴ ۔ بابا طاہر کے اشعار کے اکثر مجموعوں پر رباعیات بابا طاہر مندرج ہے ۔ ان مجموعوں میں مخطوطات بھی شامل ہیں ۔

۵ ۔ ڈاکٹر محمد اقبال سابق پرنسپل اورینٹل کالج لاہور نے پروفیسر دتا کے منظوم ترجمہ رباعیات بابا طاہر کے دیباچے میں ان کے اشعار کو رباعیات ہی لکھا ہے ۔

۶ ۔ پروفیسر آربری نے ۱۹۳۷ء میں اشعار بابا طاہر کا جو نسخہ شائع کیا ہے ، اسے رباعیات بابا طاہر قرار دیا ہے ۔

۷ ۔ پروفیسر مینورسکی نے انسائیکلوپیڈیا آف اسلام میں بابا طاہر کے اشعار کو رباعیات کا لقب دیا ہے ۔

۸ ۔ علامہ سید علی بلگرامی نے جرنل آف دل ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کلکتہ ۱۹۰۴ء میں بابا طاہر کے اشعار کے انگریزی ترجمے کو رباعیات کہا ہے ۔

۹ ۔ پروفیسر Huart نے ۱۹۰۸ء میں بابا طاہر کی ۲۷ رباعیات کا جو ترجمہ فرانسیسی میں کیا ہے ، اس میں بھی اشعار کو رباعیات ہی کہا گیا ہے ۔

یہ بات البتہ پروفیسر شادانی تسلیم کرتے ہیں کہ آقائے سعید نفیسی بابا طاہر کے اشعار کو قطعات شمار کرتے ہیں ۔ لیکن وہ آخر انسان ہیں اور عروض میں نہ تو ان کا پایہ اتنا بلند ہے کہ ان کی بات حرف آخر سمجھی جائے اور نہ انگریزی محاورے کے مطابق ایک بلبل کے چہکنے سے طلوع بہار ہو جاتا ہے ۔ پروفیسر شادانی کی رائے میں مسٹر فرمان کا یہ کہنا کہ ایران کے بعض لوگ بابا طاہر کے اشعار کو دو بیتیاں کہتے ہیں ، (ان میں آقائے وحید دست گردی اور رشید یاسمی بھی شامل ہیں) زیادہ وقیع رہی ہے ، کیونکہ سوال یہ ہے کہ کیا بابا طاہر کے اشعار قطعات

هیں یا نہیں اور دوبیتی تو مسلمہ طور پر رباعی کا دوسرا نام ہے (اگرچہ اس سلسلے میں فرمان صاحب نے بہت کچھ داد نکتہ سنجی دی ہے اور دوبیتی اور رباعی ، چہار بیتی اور ترانہ کے امتیازات دکھانے کی کوشش کی ہے[۱])

فارسی کا قدیم ترین لغت نگار علی بن احمد اسدی طوسی کہتا ہے[۲] :

''ترانہ :— دو بیتی بود ''

راقم السطور نے فلسفۂ اقبال میں اپنے مضمون ''بابا طاہر عریاں اور اقبال'' میں لکھا ہے : ''کم و بیش تمام بڑے بڑے نقاد و مورخین اس بات کی پروا نہیں کرتے کہ بابا طاہر کے اشعار رباعی کے مروجہ اور مسلمہ اوزان میں نہیں اور اس بات پر مصر ہیں کہ انہیں رباعی کہا جائے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جہاں ادبی تنقید اور ادبی تاریخ نے یہ بات تسلیم کر لی ہے کہ بابا طاہر نے رباعی کے لیے ایک نیا وزن اختراع کیا ، وہاں علم عروض ان کے پیچھے رہ گیا ہے ۔ عروض دان حضرات نے اس اختراع پر صاد نہیں کیا اور اسے باقاعدہ طور پر تسلیم نہیں کیا ۔ باقی تمام لوگوں نے حقائق سے آنکھیں چار کی ہیں اور بے دریغ اس بات کو مان لیا ہے کہ بابا طاہر کے اشعار رباعیاں ہیں ۔ اس اختلاف کی بنا یہ ہے کہ عروض اور تاریخ ادب میں بُعد پیدا ہو چکا ہے ۔ جب یہ بات سمجھ میں آ جائے تو تمام جھگڑا ختم ہو جاتا ہے ۔

نقاد ، مورخین ادب اور محققین سبھی نے اس بات پر بابا طاہر کی تعریف کی ہے کہ اس نے رباعی کے لیے ایک نیا وزن اختراع کیا ہے ۔ عروض سے دلچسپی رکھنے والے حضرات کو چاہیے کہ بابا طاہر کے کلام پر غور کریں اور اسے جواز عطا کریں ۔ جب علم عروض اس نئے وزن کو تسلیم کرے گا اور اسے جائز قرار دے گا (کہ زمانہ اسے دیر سے قبول کر چکا ہے) تو یہ گتھی جس نے بہت سے طالبان علم کو پریشان کر رکھا ہے ، خود بخود

---

۱ ۔ تحقیق کی روشنی میں ، صفحات ۳۶۵ تا ۳۹۰ ۔

۲ ۔ لغت فرس ، مرتبۂ اقبال عباس ، صفحہ ۴۹۷ ، دیکھیے کلمہ ترانہ ۔ باقی لغات کا حوالہ بے کار سمجھتا ہوں کہ اسدی کے مقابلے میں اسی کی رائے وقیع تر ہوگی ۔

سلجھ جائے گی ۔ اب اصل مسئلے کی طرف رجوع کرتے ہوئے دور جدید کے چند نامور علما ، مورخین اور نقاد حضرات کی آرا یہاں پیش کی جاتی ہیں اور عروضی ظاہر ہے کہ اس صف میں شریک نہیں ۔

لطف علی بیگ آذر لکھتے ہیں :

''بزبان راجی بوزن خاص دو بیتی گفته ۔ اکثر ازاں ہا امتیاز کلی دارد۔''

شفق رقم طراز ہیں : ''عمدہ شہرت بابا طاہر در ایران به واسطۂ دو بیتی ہای شیرین و موثر و عارفانۂ اوست ، از خصوصیت این رباعیات این که از وزن معمولی رباعی فرق کمے دارد ۔'' سلیم نیساری کی رائے ہے کہ ''دو بیتی ہای بابا طاہر مشہور خاص و عام است ۔'' سید سلیمان ندوی تحریر فرماتے ہیں : ''اس زمانے میں شیخ کا معاصر بابا طاہر ہمدانی المتوفی ۴۱۰ھ (یا بقول براؤن به قیاس روایت راحت الصدور بعد ۴۴۷ھ) ہے ۔ یہ نصیری فرقے کا درویش تھا ۔ رے کی دہقانی بولی میں یہ رباعیات کہا کرتا تھا ۔ اس کی رباعیوں کا مجموعہ موجود ہے اور چھپ گیا ہے ۔ یہ پہلا مستقل مجموعہ رباعیات کا ہے جو اس وقت ہمارے سامنے ہے ۔

براؤن کی رائے کسی قدر تفصیل کے ساتھ اس سے پہلے نقل کی جا چکی ہے ۔ اس جدید و قدیم اور مشرق و مغرب کے نقادوں کی آرا کے پیش نظر یہ بات یقینی معلوم ہوتی ہے کہ تاریخ اپنا فیصلہ صادر کر چکی ہے ۔

جیسے کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں ، اب عروض کو بھی اسی صف میں شریک ہونا پڑے گا اس لیے ہم نے جو پہلا سوال اٹھایا تھا اس کا قطعی جواب یہ ہو گا کہ بابا طاہر کے اشعار اوزان و قوافی کے اعتبار سے صحیح معنوں میں رباعیاں ہیں ۔ جہاں تک رباعی کا تعلق ہے ، یہ بات مسلم ہے کہ معانی کو اس کی تعیین میں کسی قسم کا دخل حاصل نہیں[1] ۔''

نوٹ : رباعی کا وزن کچھ ایسا ٹیڑھا اور سنجیدہ واقع ہوا ہے کہ بڑے بڑے پختہ کار اور پختہ مشق اساتذہ ٹھوکر کھا جاتے ہیں ، مثلاً غالب کی اس رباعی میں :

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالب

دل رک رک کے بند ہو گیا ہے غالب

---

۱ ۔ کتاب مذکور ، صفحہ ۳۰۳ ۔

واللہ کہ شب کو نیند آتی ھی نہیں
سونا سوگند ھو گیا ہے غالب

دوسرا مصرع ساقط الوزن ہے اور ایک 'رک' حذف کرنے سے بات بنتی ہے ، یعنی :

دل رک کر بند ھو گیا ہے غالب

اس صورت حال کو موجودہ سخن وروں کی سہل انگاری نے اور بھی پیچیدہ بنا دیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ بیشتر رباعی کی طرف متوجہ ھی نہیں ہوتے ۔ اس بات کی ضرورت ہے کہ اوزان رباعی کے متعلق کوئی ایسی صورت پیدا کی جائے کہ اس کے متبادل اوزان پر عبور حاصل کرنا آسان ھو جائے ۔ محب فاضل ریاض احمد صاحب نے اس سلسلے میں 'صحیفہ' میں ایک مضمون سپرد قلم کیا تھا ۔ اس کا مطالعہ بھی فائدے سے خالی نہیں لیکن میرے خیال میں بہت زیادہ صاف بات مسٹر امیر الاسلام شرقی نے کی ہے جن کے فارمولے کا ذکر پروفیسر عندلیب شادانی نے اپنی تالیف "تحقیق کی روشنی میں" میں کیا ہے (اوزان رباعی کے متعلق ایک نئی دریافت) ۔

لیکن اس مضمون کے نقل کرنے سے پہلے میں رباعی کے سلسلے میں ایک ایسے سخن طراز کا ذکر کرنا چاھتا ھوں جو اپنے اسلوب، انداز فکر اور زیست کے قرینے میں عمر بھر منفرد رھا ۔ میں نے اسے بہت نزدیک سے دیکھا ، جانا اور پہچانا اور جتنا اس کے قریب ھوتا چلا گیا اس کی عظمت کے کوائف مجھ پر مکشوف ھوتے چلے گئے ۔ اردو غزل میں اس کا لہجہ بالکل نیا ہے ۔ فانی ، جگر ، اصغر وغیرھم کا وہ معاصر ہے لیکن اس کی آواز ایسے مقام سے اٹھتی ہے جہاں ان شعرا کی نظر بھی نہیں پڑتی ۔ اس نے غزل میں اکثر حسن و عشق کے عامیانہ مضامین کے بیان سے پرھیز کیا اور محض آرائش کلام یا شعبدہ گری سے کام لینے کو اپنے لیے حقیر گردانا ۔ میری مراد یاس یگانہ چنگیزی سے ہے جو غالب کی مخالفت کی بنا پر اور اپنے افکار و تصورات کی اپج (اور بعض اوقات ناروا پرواز) کی بنا پر ھدف ملامت ٹھہرا ۔ اس نے عمر بھر مردانہ وار مصائب حیات کا مقابلہ کیا اور ایسی غزل لکھی جس کے ھرشعر پر گویا اس کی مہر ثبت ہے ۔ اس نے فارسی میں بھی شعر کہے اور اردو مین بھی ۔ اس کی ایک فارسی غزل ہے :

کار من به دریا در دست و پا زدن تنہا

اس زمین میں اس نے ایک شعر ایسا کہا ہے کہ اس کا نقش لوح حافظہ سے نہ مٹا ہے اور نہ مٹ سکے گا:

صد رفیق و صد ہمدم پر شکستہ و دل تنگ
داورا! نمی زیبد بال و پر به من تنہا

ایک مثلث کے دو بند ہیں:

نا خدائے کم ہمت ہاتھ پاؤں مار آیا
تہ کی کیا خبر لاتا حوصلہ بھی ہار آیا
ہار اتارنا کیسا بار سر اتار آیا

کشتیٔ حیات اپنی بہہ رہی تھی دھارے پر
سنگ دل تماشائی ہنستے تھے کنارے پر
دل وہی شکستہ دل پھر بروے کار آیا

ایک غزل میں کہتا ہے:

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا
بلند ہو تو کھلے زور تجھ پہ پستی کا
بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا

ان اشعار کے نقل کرنے سے مقصود یہ تھا کہ اس کی رباعیات کی تقسیم کے لیے ایک طرح سے زمین ہموار کر لوں۔ میر سے لے کر انیس، دبیر، شاد جوش، فراق اور امجد تک رباعی جن منزلوں سے گذری ہے ان کا میں ذکر مجملاً کر چکا ہوں اور یہ بھی (اگرچہ یہ ضروری نہیں) کہہ چکا ہوں کہ اردو رباعی فارسی رباعی کے مقابلے میں ابھی کم رتبہ ہے اور عمر خیام، باباطاہر اور ابو سعید ابوالخیر جیسے سخن طرازوں کی راہ تک رہی ہے۔ یاس یگانہ چنگیزی کی رباعیات میں مجھے وہ لہجہ ملتا ہے جو فارسی رباعی سے خاص ہے۔ اس کے ہاں خیام کی طرح فکر کی تنظیم ہے، استعارے اور تشبیہ کی جدت ہے؛ ابوسعید ابوالخیر کی طرح محاورے میں رسی بسی وہ سجیلی، میٹھی، رس بھری اردو زبان ہے جسے نہ فارسی اور عربی نے بوجھل

بنایا ہے ، نہ ہندی نے بیگانہ کر کے دکھایا ہے ۔

بابا طاہر کی طرح وہ بھی دل کی واردات کو ایک مرکزی مقام دیتا ہے اور اسی مرکز نور سے وہ شعائیں پھوٹتی ہیں جو اس کی شخصیت کے متنوع پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہیں ۔ اکثر وہ رباعی کا عنوان بھی لکھ دیتا ہے ، (جس کی چنداں ضرورت نہیں) اس کے لہجے میں جو انفرادیت ہے وہ خود بخود ذوق سلیم کو محسوس ہوتی ہے اور نقاد کا شعور و ادراک اسے تمام رباعی نویسوں میں ایک منفرد درجہ دینے پر مجبور ہو جاتا ہے ۔ ہیئت اور اسلوب میں اس کے ہاں خواہ مخواہ کی نغمہ طرازی اور ترنم زائی نہیں لیکن جہاں مضمون اس بات کا تقاضا کرتا ہے وہ اسلوب میں ایسے سر لگاتا ہے جو معانی کو روشن کرتے ہیں اور مطالب کے مکھڑے کو اور روپ سروپ کو دکھاتے ، سنوارتے اور نکھارتے ہیں ۔ افسوس ہے کہ یاس کی خود ستائی کی بدولت کسی نقاد نے ہمدردانہ اس پر کوئی تفصیلی مضمون نہیں لکھا ۔ میں صرف اصول سے بحث کر رہا ہوں اس لیے تفصیل میں نہیں جا سکتا لیکن یہ کہنے سے بھی نہیں رک سکتا کہ اس کے الفاظ کی کاٹ اور مصرع کہنے کا پینترا ایک عجب رنگ رکھتا ہے کہ شنیدنی ہے ۔ اس کے مطالب بیشتر عرفانی اور اخلاق ہیں لیکن ناصحانہ تبلیغ کا ان میں کوئی عنصر نہیں ۔ اس نے صحیح معنی میں واردات کو شعری پیراہن عطا کیا ہے اور یہ پیراہن اتنا رنگا رنگ اور خوبصورت ہے کہ مطالب سے ہم آہنگ ہو کر وہ اپنی نظیر آپ ہو جاتا ہے ۔ دل کے متعلق کہتا ہے :

دل ہو زندہ تو بار خاطر کیوں ہو
درد و غم ناگوار خاطر کیوں ہو
باقی ہو دماغ میں اگر بوئے امید
پیراہن جاں غبار خاطر کیوں ہو

دل ہو مردہ تو زندگانی بھی حرام
پیری کا ذکر کیا جوانی بھی حرام
افسانۂ عمر جاودانی بھی حرام
آب حیواں کہاں کا ، پانی بھی حرام

یہ رباعی مصرع ہے ، خسی نہیں اور جو لوگ رباعی لکھتے ہیں انھیں معلوم ہوگا کہ مصرع لکھنے میں کس قدر کاوش کی ضرورت پڑتی ہے کہ ہر مصرع مطلعے کے مصرعے کی طرح مضمون کی لے کو بلند کرتا چلا جاتا ہے ، یہاں تک کہ چوتھے مصرع کی کاٹ پڑھنے والے کو حیران کر دیتی ہے ۔

کعبے کو غالب نے بھی قبلہ نما کہا ہے اور اپنے مسجود کو سرحد ادراک سے پرے رکھا ہے ۔ اسی مضمون کو یاس نے یوں ادا کیا ہے کہ غالب کا شعر اس کے سامنے پھیکا نظر آتا ہے :

دل کے ہاتھوں خراب رہتے ہی بنی
افتاد پڑی جیسی وہ سہتے ہی بنی
ہم تری تلاش میں کہیں کے نہ رہے
کعبے کو بھی خیر باد کہتے ہی بنی

غالب کو بھی یہ شکایت تھی کہ :

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

لیکن یاس نے اسی مضمون میں حرماں کے شعور کو اتنا اجاگر کیا ہے کہ اس کی رباعی کا پلڑا پھر غالب کے شعر سے بھاری نظر آتا ہے :

مخمور مئے شباب ہو لینا تھا — کم سے کم ایک نیند سو لینا تھا
دامان ہوس کہیں بھگو لینا تھا — بہتی گنگا میں ہاتھ دھو لینا تھا

اس رباعی کا آہنگ دیکھیے گا :

دکھ درد کے ماروں کا نصیبا جاگا
گھر بولتا ہے آج دلدر بھاگا
دن کاٹے ہیں گن گن کے اسی دن کے لیے
ساجن آتے ہیں راستہ دے کاگا[1]

---

۱ - چاروں مصرعوں میں حرف 'د' کی تکرار سے جو ترنم پیدا ہوا ہے اس پر غور کیجیے۔ اسی طرح الف سے (کہ حرف علت ہے) رباعی کا جو ٹھاٹھ بنا ہے (باقی حاشیہ صفحہ ۴۳۸ پر)

ایک آدھ مزاحیہ رباعی کا رنگ بھی دیکھ لیجیے :

ڈر کیا ہے بلا سے اندھیری ہی سہی
کچھ ہو نہیں سکتا تو دلیری ہی سہی
پھرتے ہیں تیرے کوچے میں اہلے گہلے
چوری نہیں تو ہیرا پھیری ہی سہی

دیوانے تیرے پہاڑ اوجھل بیٹھے
جنگل میں منا رہے ہیں منگل بیٹھے
کعبے میں ہے شیخ بلبلاتا پھرتا
دیکھیں تو سہی یہ اونٹ کس کل بیٹھے

اب میں حسب وعدہ شادانی صاحب کا مضمون ، یعنی ''اوزان رباعی کے متعلق ایک نئی دریافت'' عیناً نقل کرتا ہوں :

''مشرق پاکستان کے جانے پہچانے شاعر اور میرے محترم دوست مسٹر امیر الاسلام شرق نے جو ریاضی کے علاوہ فن عروض اور تاریخ گوئی میں بھی اچھی دست گاہ رکھتے ہیں ، اوزان رباعی کے متعلق ایک نیا فارمولا دریافت کیا ہے جو بیک وقت حیرت انگیز بھی ہے اور سریع الفہم بھی ۔

مثنوی ، غزل اور قصیدے کے اوزان کے مقابلے میں رباعی کے اوزان کہیں زیادہ پیچیدہ ہیں ۔ مبتدیوں کا تو ذکر ہی کیا ، کبھی کبھی اساتذہ بھی اس میدان میں ٹھوکر کھا جاتے ہیں ۔ چنانچہ اس رباعی میں :

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۴۳۷)

اس کے رنگ پر غور کیجیے ۔ الف کی تکرار آپ کی تفریح طبع کے لیے گنواتا ہوں ۔ ماروں ، کا ، نصیبا ، جاگا ، بولتا ، آج ، بھاگا ، کاٹے ، ساجن ، آتے ، راستہ ، کاگا ۔ اس رباعی میں حرف علت کی تکرار نے جو آہنگ پیدا کیا ہے ، اُن لوگوں سے بھی پوشیدہ نہیں رہے گا جو موسیقی کا شعور نہیں رکھتے ۔ اسی طرح 'ی' کہ حرف علت ہے ، کی تکرار بھی ٹھاٹھ متعین کر رہی ہے یعنی کے ، ہے ، نے ، کے ، اسی ، کے ، لیے ، آتے اور دے ۔

دکھ جی کے پسند ہوگیا ہے غالب   دل رک رک کر بند ہوگیا ہے غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں   سونا سوگند ہو گیا ہے غالب

مرزا غالب بھی بہک گئے ۔ دوسرے مصرع میں لفظ رک دو بار آیا ہے ۔ ایک 'رک' زائد ہے ۔ موجودہ صورت میں یہ مصرع ساقط الوزن ہے ۔ الغرض رباعی کا وزن خاصی پریشان کرنے والی چیز ہے ۔ مسٹر شرق کی نئی دریافت نے اس عقدۂ دشوار کو اس طرح حل کر دیا ہے کہ اب ہر موزوں طبع خواہ عروض جانتا ہو یا نہ جانتا ہو ، غلطی کیے بغیر رباعی کہہ سکتا ہے ۔ میں نے اس مختصر مضمون میں مسٹر شرق کے اس نئے فارمولے کو سمجھانے کی کوشش کی ہے ۔

چونکہ یہ بحث فن عروض سے تعلق رکھتی ہے اس لیے اس میں فن عروض کی بعض اصطلاحوں کا استعمال ناگریز ہے ۔ میں چاہتا ہوں کہ جو لوگ فن عروض سے واقف نہیں وہ بھی میری بات کو سمجھ لیں ، لہذا سب سے پہلے عروض کی بعض اصطلاحوں کی تشریح ضروری ہے ۔

وزن شعر کے لیے عربی کے چند الفاظ مقرر ہیں ، جیسے مفاعیلن ، فاعلاتن، مستفعلن ، وغیرہ ۔ ان الفاظ کو عروض کی اصطلاح میں ''ارکان'' کہتے ہیں ۔ ارکان ، رکن کی جمع ہے ۔ یہ ارکان تعداد میں دس ہیں ۔

شعر جس وزن پر ہوتا ہے اسے بحر کہتے ہیں اور بحر جن لفظوں سے مرکب ہوتی ہے ، انہیں ارکان کہتے ہیں ۔ جو تغیرات واقع ہوتے ہیں ، انہیں زحاف کہتے ہیں ۔

رکن میں جب تک کوئی تبدیلی نہ ہو ، اسے ''سالم'' کہتے ہیں اور جب کسی قسم کی تبدیلی ہو جائے ، یعنی زحاف واقع ہو جائے تو اسے مزاحف کہتے ہیں ۔ اسی بنا پر جو بحر ''سالم'' ارکان سے مل کر بنی ہو اسے ''بحر سالم'' کہتے ہیں اور جس بحر کا کوئی رکن مزاحف ہو اسے بحر مزاحف کہتے ہیں ۔

یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ہر بحر کے ارکان مخصوص ہیں اور وہ اس کے ''ارکان اصلی'' کہلاتے ہیں ۔ مثلاً بحر متقارب کا رکن اصلی ''فعولن'' ہے ۔ اس کی تکرار سے بحر متقارب بنتی ہے ۔ مثلاً فعولن فعولن فعولن فعولن (تجھے دے کے دل میں نے دلبر بنایا) ۔ یہ بحر متقارب مثمن سالم ہوئی ۔

مثمن کے معنی ہیں ہشت پہلو ۔ چونکہ یہ بحر آٹھ ارکان پر مشتمل ہے یعنی ہر مصرع میں لفظ فعولن چار بار اور پورے شعر میں آٹھ بار آتا ہے ، اس لیے اس کا نام مثمن ہوا ، اور سالم اس لیے کہتے ہیں کہ فعولن میں کہیں کوئی تغیر نہیں ہوا ۔

اس کے برعکس اگر ہم فعولن فعولن فعولن فعول (پلا ساقیامجھ کو جام شراب) کہیں تو یہ بحر متقارب مثمن مقصور ہوئی ، کیونکہ اس میں آخری فعولن نے فعول کی صورت اختیار کر لی اور اصطلاح میں اس تغیر یا زحاف کا نام ''قصر'' ہے ۔ جس بحر میں یہ زحاف واقع ہو اسے مقصور کہتے ہیں ۔

زحافوں کی تعداد کثیر ہے ، یعنی ۴۳ (تینتالیس) اور ان میں سے کتنے ہی نہایت پیچیدہ ہیں جن کا سمجھنا بھی مشکل ہے اور یاد رکھنا سمجھنے سے کہیں زیادہ مشکل ۔ پھر ان کے نام اردو دانوں کے لیے حد درجہ غیر مانوس ہیں ۔ مثلاً تشعیث ، خرم ، خرب ، وغیرہ ۔ فن عروض جاننے والے کے لیے بھی اور نہ جاننے والے کے لیے بھی سہولت اسی میں ہے کہ کم سے کم زحافوں سے سابقہ پڑے ۔

رباعی ''بحر ہزج'' میں لکھی جاتی ہے اور بحر ہزج کا اصلی اور سالم رکن ''مفاعیلن'' ہے ۔ اسی مفاعیلن اور اس کی مزاحف شکلوں سے ترکیب پا کر رباعی کے مختلف زحافات کے عمل سے مفاعیلن کی نو شکلیں بن جاتی ہیں ۔

۱ ۔ مفعولن ۔ ۲ ۔ مفعول ۔ ۳ ۔ مفاعلن ۔ ۴ ۔ مفاعیل ۔ ۵ ۔ فعول ۶ ۔ فعل ۔ ۷ ۔ فع ۔ ۸ فاعلن ۔ ۹ فاع ، اور ایک ''مفاعیلن'' ۔ خود ان دس الفاظ یا ارکان کے ملنے سے رباعی کے ۲۴ اوزان حاصل ہوتے ہیں ۔ ان میں سے ایک وزن ''لا حول ولا قوۃ الا باللہ'' بھی ہے ۔

اہل فن نے اس بات کو جائز رکھا ہے کہ رباعی کا کوئی مصرع ان چوبیس میں سے کسی بھی وزن پر ہو سکتا ہے ۔ مثلاً میر تقی میر کی اس رباعی میں :

جاناں نے ہمیں کبھو نہ جانا افسوس　　جو ہم نے کہا سو وہ نہ مانا افسوس
تب آنے میں دیر کی قیامت اب تو　　آیا نزدیک جی کا جانا افسوس

پہلا اور دوسرا مصرع : مفعول ۔ مفاعلن ۔ مفاعیلن ، فاع کے وزن پر ہے ۔
تیسرا مصرع　　: مفعول ۔ مفاعلن ۔ مفاعیلن ، فع کے وزن پر ہے ۔

چوتھا مصرع : مفعولن ۔ فاعلن ۔ مفاعیلن ، فاع کے وزن پر ہے ۔

اہل عروض نے رباعی کے ۲۴ اوزان کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے ۔ بارہ وزن ''مفعول'' سے شروع ہوتے ہیں اور بارہ ''مفعولن'' سے ۔ یہ بات یاد رکھنا تو سہل ہے لیکن باقی آٹھ ارکان میں سے کون سا رکن کس مقام پر آتا ہے اس کا کوئی مقررہ اصول نہیں ، اس لیے چوبیسوں اوزان کو زبانی یاد رکھنا ضروری ہے ، اور چوبیسوں اوزان کو زبانی یاد رکھنا جس قدر دشوار ہے محتاج بیان نہیں ۔ مسٹر شرق کے فارمولے نے اس مشکل کو اتنا آسان کر دیا ہے کہ جو شخص فن عروض سے واقف نہ ہو وہ بھی رباعی کو سمجھ سکتا ہے اور برت سکتا ہے ۔

جیسا کہ میں پیشتر بیان کر چکا ہوں ، اہل عروض نے رباعی کے اوزان کا استخراج بحر ہزج سے کیا ہے ۔ اور مسٹر شرق نے ان اوزان کو ''بحر رجز'' سے نکالا ہے ۔ بحر رجز کا اصلی اور سالم رکن مستفعلن ہے ۔ عروضیوں نے اوزان رباعی حاصل کرنے کے لیے مفاعیلن پر زحافوں کا عمل کر کے نو مختلف ارکان پیدا کیے ، جن کی تفصیل ابتدا میں بیان کی جا چکی ہے ۔ اس کے مقابلے میں مسٹر شرق نے مستفعلن پر زحافوں کا عمل کر کے صرف یہ چار ارکان حاصل کیے : ۱ ۔ فع ۔ ۲ ۔ مفتعلن ۔ ۳ ۔ مفاعلن ۴ ۔ مفعولن ۔

اسی ترتیب سے پڑھیے تو یہ ایک مصرع ہے اور رباعی کے چوبیس اوزان میں سے ایک وزن اور یہی شرق صاحب کا فارمولا ہے ۔ اگر کوئی اس فارمولے کو یاد کرلے اور اس کا یاد کر لینا کچھ مشکل نہیں ، تو پھر وہ اسی سے رباعی کے جملہ اوزان حاصل کر سکتا ہے ۔ یہ بات تو معلوم ہی ہے کہ رباعی کے ہر مصرع میں چار رکن ہوتے ہیں ، اب اس فارمولے کی حیرت انگیز سہولتوں کو دیکھیے :

۱ ۔ اس فارمولے کے مطابق رباعی کا ہر مصرع ، خواہ وہ کسی وزن پر ہو ، ہمیشہ ''فع'' سے شروع ہوتا ہے ۔ اس طرح پہلے رکن کا مسئلہ حل ہوا ۔

۲ ۔ مصرع کے باقی تین ارکان کو پورا کرنے کے لیے صرف مفتعلن یا صرف ''مفعولن'' یا دونوں کسی شرط کے بغیر آگے پیچھے جہاں جی چاہے استعمال کر سکتے ہیں ۔ مثلاً فع مفتعلن ۔ مفتعلن ۔ مفتعلن ۔ یہاں صرف مفتعلن سے کام چل گیا یا فع ۔ مفعولن ، مفعولن ، مفعولن ۔ یہاں صرف مفعولن سے کام

چل گیا ۔ یا فع، مفتعلن ، مفعولن ، مفعولن ۔ ان دونوں مثالوں میں مفتعلن اور مفعولن دونوں سے کام لیا گیا ، علی ھذا القیاس ۔

اس نئے اصول کے مطابق آپ کو ارکان کی کسی خاص ترتیب کے یاد رکھنے کی مطلق ضرورت نہیں ۔ جب کہ پرانے اصول کے مطابق چوبیسوں اوزان کا زبانی یاد ہونا ضروری ہے ، کیونکہ وہاں اگر بھول سے ایک رکن کی جگہ دوسرا رکن رکھ دیا جائے تو مصرع ناموزوں ہو جائے گا ۔

۳ ۔ اس کے بعد صرف ایک بات اور یاد رکھنے کے قابل ہے اور اس کا یاد رکھنا بھی سہل ہے ؛ وہ یہ کہ نئے اصول کے مطابق ''مفاعلن'' جب بھی آئے گا ہمیشہ تیسرے رکن کی حیثیت سے آئے گا ، یعنی اس کی جگہ مقرر ہے ۔ اس کی ایک مثال تو خود فارمولے کی ہے یعنی فع ۔ مفتعلن ۔ مفاعلن مفعولن ۔ یہاں تیسرا رکن مفاعلن ہے ۔ باقی مثالیں آپ خود بناسکتے ہیں ۔ مثلاً:

فع ، مفعولن ۔ مفاعلن ۔ مفتعلن ۔

فع ، مفتعلن ۔ مفاعلن ۔ مفتعلن ۔

آپ نے دیکھا کہ ان دونوں مثالوں میں بھی مفاعلن تیسرے رکن کی حیثیت سے آیا ہے ۔

۴ ۔ بنیادی باتیں تو ختم ہوئیں ، ایک ضمنی بات باقی ہے ؛ وہ یہ کہ مصرع کے آخر میں مفتعلن کی بجائے مفتعلان اور مفعولن کی بجائے مفعولان بھی لا سکتے ہیں ۔ یعنی ان دونوں صورتوں میں رکن کے آخر میں جو کلمہ لن ہے لان سے بدل جائے گا اور یہ عمل خود نہایت سہل و سادہ ہے ۔ آخر میں ہم ایک جدول پیش کرتے ہیں جس کے ایک کالم میں رباعی کے چوبیس مروجہ اوزان قدیم عروضی ارکان کے ساتھ درج ہیں اور اس کے مقابل دوسرے کالم میں وہی اوزان مسٹر شرق کے استخراج کیے ہوئے ارکان کے ساتھ درج ہیں ۔ اس تقابلی مطالعے سے یہ بات اور بھی واضح ہو جائے گی کہ مسٹر شرق کی نئی دریافت کی بدولت وزن رباعی کا سمجھنا اور برتنا کس درجہ آسان ہو گیا ہے :

ارکان مروجہ	ارکان جدید، ایجاد شرق
۱ ۔ مفعول ، مفاعیل ، مفاعیل ، فعل	فع ، مفتعلن ، مفتعلن ، مفتعلان
۲ ۔ مفعول ، مفاعیلن ، مفعول ، فعل	فع ، مفتعلن ، مفعولن ، مفتعلن

۳ - مفعول ، مفاعلن ، مفاعیل ، فعل — فع ، مفتعلن ، مفاعلن ، مفتعلن
۴ - مفعول ، مفاعلن ، مفاعیل ، فعول — فع ، مفتعلن ، مفتعلن ، مفتعلان
۵ - مفعول ، مفاعیلن ، مفعول ، فعول — فع ، مفتعلن ، مفعولن ، مفتعلان
۶ - مفعول ، مفاعلن ، مفاعیل ، فعول — فع ، مفتعلن ، مفاعلن ، مفتعلان
۷ - مفعول ، مفاعیل ، مفاعیلن ، فاع — فع ، مفتعلن ، مفتعلن ، مفعولان
۸ - مفعول ، مفاعیلن ، مفعولن ، فاع — فع ، مفتعلن ، مفعولن ، مفعولان
۹ - مفعول ، مفاعلن ، مفاعیلن ، فاع — فع ، مفتعلن ، مفاعلن ، مفعولان
۱۰ - مفعول ، مفاعیل ، مفاعیلن ، فع — فع ، مفتعلن ، مفتعلن ، مفعولن
۱۱ - مفعول ، مفاعیلن ، مفعولن ، فع — فع ، مفتعلن ، مفعولن ، مفعولن
۱۲ - مفعول ، مفاعلن ، مفاعیلن ، فع — فع ، مفتعلن ، مفاعلن ، مفعولن
۱۳ - مفعولن ، مفعول ، مفاعیل ، فعل — فع ، مفعولن ، مفتعلن ، مفتعلن
۱۴ - مفعولن ، مفعولن ، مفعول ، فعل — فع ، مفعولن ، مفعولن ، مفتعلن
۱۵ - مفعولن ، فاعلن ، مفاعیل ، فعل — فع ، مفعولن ، مفاعلن ، مفتعلن
۱۶ - مفعولن ، مفعول ، مفاعیل ، فعول — فع ، مفعولن ، مفتعلن ، مفتعلان
۱۷ - مفعولن، مفعولن ، مفعول ، فعول — فع ، مفعولن ، مفعولن ، مفتعلان
۱۸ - مفعولن ، فاعلن ، مفاعیل ، فعول — فع ، مفعولن ، مفاعلن ، مفتعلان
۱۹ - مفعولن ، مفعول ، مفاعیلن ، فاع — فع ، مفعولن ، مفتعلن ، مفعولان
۲۰ - مفعولن ، مفعولن ، مفعولن ، فاع — فع ، مفعولن ، مفعولن ، مفعولان
۲۱ - مفعولن ، فاعلن ، مفاعیلن ، فاع — فع ، مفعولن ، مفاعلن ، مفعولان
۲۲ - مفعولن ، مفعول ، مفاعیلن ، فع — فع ، مفعولن ، مفتعلن ، مفعولن
۲۳ - مفعولن ، مفعولن ، مفعولن ، فع — فع ، مفعولن ، مفعولن ، مفعولن
۲۴ - مفعولن ، فاعلن ، مفاعیلن ، فع — فع ، مفعولن ، مفاعلن ، مفعولن

جس چیز پر زور دینا مقصود ہے وہ یہ ہے کہ رباعی اصلاً وہ صنف سخن تھی جو گانے کے لیے مخصوص تھی - جب یہ صنف صوفیوں کی محفلوں میں پہنچی تب بھی اس کا تعلق موسیقی سے مسلم رہا کہ لفظ قوال اس بات پر شاھد ہے - سید سلیمان ندوی نے رباعی کی مقبولیت سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ صنف جو خواص و عوام کے ذہن پر چھا گئی تھی ، تو اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ اس کا وزن بہت مترنم اور نغمہ آفریں تھا -

رباعی کی تاریخ کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے یہ اصل اصول متعین کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہ صنف سخن ہے جو اپنے اسلوب و ابلاغ اور پیرایۂ اظہار میں موسیقی کی دھنوں سے بہت قریب ہے ، بالفاظ دیگر اس کے الفاظ کی نشست اور اس کے زحافات کی خوبصورتی وزن کے آہنگ کے ساتھ مل کر اسے نہایت مترنم اور خوش آہنگ چیز بنا دیتی ہے ۔ یہ کہہ دینے میں کچھ حرج نہ ہوگا کہ معانی و مطالب سے قطع نظر رباعی کے لیے مترنم ، خوش آہنگ اور نغمہ آفریں ہونا ضروری ہے ۔ راقم السطور کو یہ کہنے میں بھی باک نہیں کہ رباعی کا ترنم اور اس کا نغمہ اس کی ہیئت کو لازم ہے ۔

شمس قیس رازی[1] نے رباعی کا ذکر کرتے ہوۓ لکھا ہے : یہ دو بیت پر مشتمل ہوتی ہے ۔ ضروری ہے کہ اس کے اجزا کی ترکیب درست ہو ، قوافی متمکن اور صحیح ہوں ، الفاظ شیریں ہوں ، معانی لطیف ہوں (صرف یہی نہیں بلکہ) اس کے کلمات کو حشو اور تجنیسات متکرر سے مبرا ہونا چاہیے ۔ مطلب یہ ہے کہ رباعی میں جب شعر ہی دو ہوتے ہیں تو اس میں حشو کی یا اطناب کی گنجائش کہاں ہے ۔ ان باتوں کے علاوہ اگر رباعی میں مستحسن صنعتیں بھی ہوں ، مثلاً عمدہ قسم کا تضاد ، اعلیٰ درجے کی تشبیہ ، لطف استعارہ ، موزوں تقابل اور شیریں ایہام تو گویا سونے پہ سہاگا ہو جاتا ہے ۔

شمس قیس رازی نے جو کچھ لکھا ہے اس پر غور کرنے سے اچھی رباعی کی دو خصوصیات اور نمایاں ہوئیں ۔ ایک تو یہ کہ حشو و زوائد سے پاک ہوتی ہے اور اس اختصار سے متصف ہوتی ہے جسے جان کلام کہتے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ الفاظ شیریں اور معانی لطیف پر مشتمل ہوتی ہے ۔ دوسری بات شمس قیس رازی نے بڑی پتے کی کہی ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نقادوں نے رباعی کے موضوعات کی تخصیص نہیں کی ، اس لیے شمس کو کہنا پڑا کہ موضوع کچھ ہی کیوں نہ ہو ، معانی کا لطیف و دقیق ہونا رباعی کو لازم ہے ۔ تو اب تک جو کچھ ہم نے کہا ہے ، اس سے یہ اصول مستخرج کیے جا سکتے ہیں :

۱- المعجم

(۱) رباعی ہیئت کے اعتبار سے یعنی الفاظ مستعملہ کے اعتبار سے مترنم اور نغمہ آفریں ہونی چاہیے۔

(۲) حشو و زوائد سے پاک ہونی چاہیے اور ابلاغ و اظہار میں اختصار کے اعتبار سے حد ایجاز و اعجاز تک پہنچی ہوئی ہونی چاہیے۔ بہ‌الفاظ دیگر غزل کی طرح اسے سخن سرا کی نکتہ سنجی کا ثبوتِ قاطع مہیا کرنا چاہیے۔

(۳) معانی لطیف و مطالب دقیق پر مشتمل ہونی چاہیے۔ یعنی رباعی میں عام واردات و تجربات کا بیان کرنا ممنوع ہے کہ اس کے لیے اور بہت سے پیمانہ ہائے ابلاغ و اظہار ہیں۔

ان تینوں اصولوں پر اس بات کا اضافہ کر لیجیے کہ رباعی میں بہ تدریج کلام کی نوک پلک بڑھتی چلی جانی چاہیے تو بات پوری ہو جاتی ہے۔ اس تدریجی ارتقا کا مطلب یہ ہے کہ رباعی کے پہلے دو مصرعے اگرچہ معنی خیز ہوتے ہیں اور سخن‌سرا کی نکتہ سنجی کا ثبوت مہیا کرتے ہیں، لیکن تیسرا مصرع کلاسیکی سنگیت کے چڑھے سر کی طرح تیور اور شوخ ہوتا ہے اور چوتھا مصرع تو گویا جانِ کلام ہوتا ہے کہ جو کچھ سخن سرا کو کہنا ہوتا ہے دراصل بہ اختصار و ایجاز چوتھے مصرعے ہی میں کہتا ہے۔

اردو میں مختلف اصناف سخن پر قدرت کلام حاصل کرنے کا ایسا لپکا شعرا کو پڑ گیا تھا کہ کلیات میں قصائد سے لے کر رباعیات تک سبھی کچھ ہوتا تھا۔ در آنحالیکہ رباعی متخصص کا فن ہے۔ مثال کے طور پر ایران میں سلاجقۂ کبیر کے اوائلِ عہد میں جو شعرا رباعی کہتے تھے وہ اس فن کے متخصص تھے اور ان کی شہرت کا دار و مدار گنتی کی چند رباعیوں پر ہے۔ مثال کے طور پر عمر خیام، ابوسعید ابوالخیر، عبداللہ انصاری اور بابا طاہر عریاں اور اسی طرح بعد کے فارسی گو شعرا نے بھی اگرچہ تفریحاً رباعی کہی لیکن کسی کو ان چار مشہور رباعی گو شعرا کا مقام حاصل نہ ہوا۔ سحابی استرآبادی نے البتہ اس فن کو پھر تخصص کے مقام تک پہنچا دیا اور ان کی شعری تخلیقات کو سلاجقۂ کبیر کے رباعی گو شعرا کی رباعیات کے مقابلے میں رکھا جاسکتا ہے۔

دکنی شعرا میں ہر ایک مشہور شاعر نے کم و بیش رباعیات کہی ہیں لیکن ان کے متعلق بس یہی کہا جا سکتا ہے کہ وہ رباعیاں ہیں۔ جب

شمالی ہندوستان میں شعری تخلیقات نے نشو و نما پانا شروع کیا تو میر ، سودا اور درد کے زمانے میں رباعی بھی کچھ چمکی ۔ لیکن اس کی اہمیت پھر بھی ثانوی ہی رہی ۔ میر کی بعض رباعیات میں وہ دل برشتگی ، سپردگی اور حرمان کی وہ خاص کیفیت ملتی ہے جو ان کی غزل سے مخصوص ہے لیکن ان کے ہاں ترنم اور نغمے کی کمی ہے اور ظاہر ہے کہ ان چیزوں کے بغیر رباعی نہ پنپتی ہے اور نہ پھولتی پھلتی ہے ۔ بہر حال اس عہد کے اساتذہ کی رباعیات کا رنگ یہ ہے :

میر :

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے
خوں نا بہ کشی مدام کی ہے ہم نے
یہ مہلت کم کہ جس کو کہتے ہیں عمر
مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

درد :

اے درد یہ درد جی سے کھونا معلوم
جوں لالہ جگر سے داغ دھونا معلوم
گلزار جہاں ہزار پھولے لیکن
میرے دل کا شگفتہ ہونا معلوم

اس عہد میں میر عبدالحی تاباں کی بعض رباعیات میں وہ خاص بانکپن اور نوک پلک ہے جسے رباعی کی جان کہتے ہیں ۔ مندرجہ ذیل رباعی میں معانی اتنے دقیق نہیں لیکن قافیے کے کھٹکے ، ترنم اور نغمہ کا بڑا خوبصورت رنگ پیدا کرتے ہیں :

بت خانے میں کیا پھرے ہے مٹکی مٹکی
زاہد و عابد سے دور بھٹکی بھٹکی
قاضی سے ڈرے نہ محتسب سے کافر
یہ دختر رز بھی جس سے اٹکی اٹکی

مرتا ہوں تیرا جو اشتیاق ساقی بے خود ہو پکارتا ہوں ساقی ساقی
ہے مجھ کو خمار شب کا لا صبح ہوئی
شیشے میں جو کچھ کہ مے ہو باقی ساقی

جرأت اور اس کے معاصرین میں جرأت نے اچھی خاصی رباعیاں کہی ہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ رباعی کا جو بلند مقام خیام اور اس کے معاصرین نے متعین کیا ہے ، وہاں تک کوئی رباعی نہیں پہنچتی :

دیکھا جو کل اس نے مرے جی کا کھونا
اور کھینچ کے آہ سرد ہر دم رونا
منہ پھیر کے مسکرا کے چپکے سے کہا
آسان نہیں کسی پہ عاشق ہونا

سچ یہ ہے کہ رباعی بہ حیثیت ایک مستقل صنف سخن کے اس وقت نمو پزیر ہوئی جب مرثیے کا دور شروع ہوا ۔ مرثیے کی محفلوں کے آداب میں بڑے رکھ رکھاؤ ہیں ۔ مرثیہ پڑھنے کا ایک خاص سلیقہ و قرینہ ہے ۔ ایک خاص فضا پیدا کرنے کے لیے پہلے تو محفل میں خوش گلو اور بالعموم کم‌سن بچے رباعیات پڑھتے ہیں ۔ جب ایک خاص قسم کی فضا قائم ہو جاتی ہے تو مرثیہ گو منبر پہ آتا ہے اور اصل مرثیہ شروع کرنے سے پہلے کچھ رباعیات پڑھتا ہے جن میں دنیا کی بے ثباتی ، کاوش ہائے انسانی کی بے ثمری اور حرمان زیست کی دل کش تصویریں کھینچی جاتی ہیں ۔ سلام اور رباعی کا تعلق نوحہ خوانی اور سوز خوانی سے مسلم ہے ۔ اس عہد کے رباعی نویس شاعر کو یہ بات خاص طور سے ملحوظ خاطر رکھنا پڑتی ہے کہ رباعیات کا معیار مرثیے سے بہت کم نہ ہو ۔ ان پہ سوز رکھا جا سکے ۔ مختصر یہ کہ ان میں وہ خوش آہنگی اور ترنم ہو جو رباعی کی بنیادی خصوصیت ہے ۔

مرثیہ گو شعرا کی رباعیت میں بذلہ سنجی اور نکتہ سرائی کی مثالوں کا دستیاب ہونا یقینی ہے ۔ انھیں عاشقانہ مضامین سے اجتناب کرنا ہے اور اخلاق و عرفان کے ایک خاص دائرے میں رہ کر موثر شعر کہنے ہیں ۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں اگر رباعی مترنم معانی لطیف پر مشتمل اور اختصار سے متصف نہ ہوگی تو سامعین کی توجہ ہٹ جائے گی اور محفل عزا کے انعقاد کا مقصد پورا نہ ہو سکے گا ۔ انھی وجوہات کی بنا پر ہم دیکھتے ہیں کہ دبیر اور اس کے خانوادے کی رباعیات میں عموماً اور انیس اور اس کے خاندان کی رباعیات میں خصوصاً نکتہ سنجی کا جوہر بھی موجود ہے ۔ خاص ترنم اور آہنگ بھی

ہے ، مطالب دقیق بھی ہیں اور وہ فنی تدریج بھی ہے جس کی بنا پر دوسرا مصرع پہلے سے ، تیسرا دوسرے سے اور چوتھا تیسرے سے برابر چڑھتے ہوئے سروں کی طرح روشن اور نمایاں معلوم ہوتا ہے ۔ پھر لطف کی بات یہ ہے کہ مرثیہ گو شعرا کی رباعیات میں مضامین بہت محدود ہیں لیکن اس کے باوصف انھوں نے پرانی حقیقتوں کی دلالتیں اس طرح بیان کی ہیں کہ اکثر نئے پن کا شعور ہوتا ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے حقیقت کو ذرا مختلف اور بدلے ہوئے نقطۂ نظر سے دیکھا ہے ۔ اسی اختلاف نقطۂ نظر کی بنا پر رباعی میں نیا پن بھی پیدا ہوا ہے اور نکتہ سنجی کی شان بھی نظر آتی ہے ۔

دبیر کے ہاں تشبیہ اور تمثیل اکثر بڑی خوبی سے بیان کی جاتی ہے ۔ وہ جب لکھنؤ سے نکل کر مجلس پڑھنے کے لیے جاتے ہیں (ہنگامۂ ستاون کے بعد کا واقعہ ہے) تو یہ رباعی پڑھتے ہیں :

قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا پہنچا جو کمال کو وطن سے نکلا
پختہ جو ثمر ہوا چمن سے نکلا تکمیل کمال کی غریبی ہے دلیل

اسی طرح اس مضمون کی ایک رباعی اور ہے :

کس عہد میں تبدیل نہیں دور ہوا
گہ عدل کبھی ظلم کبھی جور ہوا
اللہ وہی ہے تو نہ مضطر ہو دبیر
کیا غم جو زمیں اور فلک اور ہوا

اس سے پہلے لکھا جا چکا ہے کہ عالم کی بے ثباتی اور کاوش ہائے انسان کی بے ثمری مرثیہ نگاروں کی رباعیات کا مخصوص مضمون ہے ۔ دبیر کہتا ہے :

گہوارہ بجز گردش ایام نہیں دنیا زندان ہے جائے آرام نہیں
جھپکی جو پلک صبح نہیں شام نہیں آنکھوں میں سفیدی و سیاہی کی طرح

ثابت لکھنوی نے انیس اور دبیر کی کچھ ایسی رباعیاں جمع کی ہیں جو قافیہ اور ردیف میں مطابقت رکھتی ہیں ۔ ان کے مطالعے سے دونوں کے انداز سخن کا رنگ اور دونوں کے نقطہ ہائے نظر کا اختلاف واضح ہوگا :

انیس : گل ہائے مضامیں کو کہاں بند کروں
خوشبو نہیں چھپنے کی جہاں بند کروں

میں باعث نغمہ سنجی بلبل ہوں
کھولے نہ کبھی منہ جو زباں بند کروں

دبیر : شیراں مضامیں کو کہاں بند کروں
کیا طبع کا دریاے رواں بند کروں
خلاق مضامیں تو سبھی ہیں لیکن
کھل جائے حقیقت جو زباں بند کروں

ردیف میں ادنیٰ تغیر ہے :

انیس : گلشن میں پھروں کہ سیر صحرا دیکھوں
یا معدن کوہ، دشت و دریا دیکھوں
ہر سو تیری قدرت کے ہیں لاکھوں جلوے
حیراں ہوں کہ دوآنکھوں سے کیا کیا دیکھوں

دبیر : خار و گل بوستان و صحرا دیکھے
نیرنگ شب و روز کے کیا کیا دیکھے
اب قبر حسین چل کے تو دیکھ دبیر
دنیا دیکھی اور اہل دنیا دیکھے

شبلی نے اگرچہ یہ کہہ کر دبیر سے نا انصافی کی ہے کہ انیس کا رتبہ اس سے بدرجہا بلند ہے، چونکہ بین جیسا دبیر لکھتا ہے انیس نہیں لکھ سکتا اور جذبات انسانی کے بیان میں دونوں استاد یکساں قدرت رکھتے ہیں، تاہم شبلی نے جو فیصلہ دیا ہے اس کا یہ پہلو بالکل صحیح ہے کہ ابلاغ و اظہار کی سلاست اور ترنم میں انیس کو دبیر پر تفوق حاصل ہے۔ انیس کی رباعیات کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ وہ محدود مضامین کے دائرے میں کیسی نکتہ سنجی سے کام لیتے ہیں۔ (یہی اچھی رباعی کی بہت بڑی پہچان ہے) انداز بیان مترنم اور نغمہ آفریں ہے۔ وہ تمام الفاظ کی صوتی دلالتوں سے نہایت اچھی طرح آگاہ ہیں۔ ان کا مطالعہ وسیع ہے، فطرت انسانی کے نباض ہیں اس لیے ان کی رباعیوں میں وہ تمام صفات پائی جاتی ہیں جو اچھی رباعیات کا خاصہ ہیں۔ ہاں یہ درست ہے کہ آپ ایک نشست میں انیس کی سو دو سو رباعیات نہیں پڑھ سکتے ہیں کہ انہیں مضمونوں کی تکرار آخر گراں گزرنے لگتی ہے، لیکن بالعموم ان کی رباعی کی نوک پلک، ان کی نکتہ سنجی اور ان کا مترنم

اسلوب پکار پکار کر کہتا ہے کہ یہ انیس کا کلام ہے :

اب خواب سے چونک وقت بیداری ہے
بے زاد سفر کوچ کی تیاری ہے
مر مر کے پہنچتے ہیں مسافر واں تک
یہ قبر کی منزل بھی عجب بھاری ہے

راہی طرف عالم بالا ہوں میں — دنیا سے عدم کو جانے والا ہوں میں
یارب ترا نام پاک جپنے کے لیے — گویا ایک ہڈیوں کا مالا ہوں میں

سینے میں یہ دم مثل سحر گاہی ہے
جو ہے اس کارواں میں وہ راہی ہے
پیچھے کبھی قافلے سے رہتا نہ انیس
اے عمر دراز تیری کوتاہی ہے

انیس اور دبیر کی رباعیات کی مقبولیت نے اس صنف سخن کو محفل عزا سے نکال کر ادبی مشاعروں میں اور محفلوں میں لاکر کھڑا کر دیا ۔ حالی ، اکبر ، اسماعیل میرٹھی اور پیارے صاحب رشید نے اپنے رنگ میں بہت اچھی رباعیاں کہیں ۔ حالی نے تو جیسا کہ ظاہر ہے ، اپنے کلام کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا تھا ، یعنی قدیم و جدید ۔ حالی کی قدیم رباعیات میں بے پناہ خلوص موجود ہے اور ساتھ ہی وہ دھیمی دھیمی آنچ ہے جو انسان کو جلاتی نہیں لیکن جس کی وجہ سے وہ عمر بھر سلگتا رہتا ہے ۔ اس رباعی کا رنگ دیکھیے گا ۔

فرقت میں بشر کی رات کیوں کر گزرے
اک خستہ جگر کی رات کیوں کر گزرے
گزری نہ ہو جس بغیر یاں ایک گھڑی
یہ چار پہر کی رات کیوں کر گزرے

جدید رباعیات میں انہوں نے شروع میں رباعی کا موضوع بھی متعین کر دیا ہے ۔ ترک عاشقانہ شعر پر یہ رباعی سنیے گا :

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی
جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا ہم نے بھی تیری رام کہانی چھوڑی

سبب زوال سلطنت پر بھی ایک رباعی شنیدنی ہے کہ حالی کے رجحان خاص کا سراغ دیتی ہے :

دیکھو جس سلطنت کی حالت برہم
سمجھو کہ وہاں ہے کوئی برکت کا قدم
یا تو کوئی بیگم ہے مشیر دولت
یا ہے کوئی مولوی وزیر اعظم

عصر حاضر میں جگت موہن لال رواں ، تلوک چند محروم ، جوش ملیح آبادی ، اثر اور فراق نے جہاں دوسری اصناف سخن میں غیر معمولی کامیابی حاصل کی ، وہاں رباعی میں بھی کم و بیش متخصصین کا مقام حاصل کر لیا ۔ اس سلسلے میں اکبر الہ آبادی اور امجد حیدر آبادی کا نام نہ لینا ظلم ہوگا ۔ اکبر کی رباعیات اکثر معیاری طور پر مترنم اور خوش آہنگ نہیں لیکن ان کی بذلہ سنجی میں قطعاً کوئی شک نہیں ہے ۔ یہی حال ان کی نکتہ سرائی کا ہے ۔ امجد حیدر آبادی سے لوگ کم واقف ہیں لیکن راقم السطور کی نظر میں وہ رباعی نگاری کے تمام دقائق سے کلیتاً آگاہ ہیں ۔ ان کے ہاں چوتھا مصرع رباعی کا خلاصہ بن کر اس ٹھاٹھ سے آتا ہے کہ جی خوش ہو جاتا ہے ۔

حال دل درد ناک معلوم نہیں کیفیت روح پاک معلوم نہیں
جھوٹی ہے تمام علم کی لاف زنی خاکی انسان کو خاک معلوم نہیں

تلوک چند محروم نے کثرت سے رباعیات کہی ہیں ۔ اکبرالہ آبادی نے بھی انہیں داد سخن دی ہے ۔ ان کی رباعیات کا جو تازہ ایڈیشن شائع ہوا ہے ، اس میں چودہ عنوان قائم کیے گئے ہیں ۔ فکر و نظر کے ماتحت جو رباعیات انہوں نے کہی ہیں ان میں نکتہ سرائی نسبتاً زیادہ نظر آتی ہے :

کانوں نے سنی نہیں وہ آواز کہیں
آنکھوں نے بھی دیکھے نہیں انداز کہیں
دل سے پیہم مگر ہے آتی یہ صدا
موجود ہے وہ انجمن ناز کہیں

جوش ملیح آبادی کی رباعیات میں ''فکری تسلسل[1] ، وحدت خیال ، زور بیان اور شکوہ الفاظ'' موجود ہیں ۔

دل ہوتا ہے رو براہ گاہے گاہے
رو لیتے ہیں بھر کے آہ گاہے گاہے
اس ڈر سے خودی خدا نہ بن جائے کہیں
کر لیتے ہیں ہم گناہ گاہے گاہے

فراق کی رباعیات جو روپ کے نام سے شائع ہوئی ہیں ، لسوانی پیکر کی دل کشی اور دل ربائی کی نہایت حسین تصویریں ہیں ۔ ساتھ ہی ان رباعیات میں یہ شعور بھی ملتا ہے کہ چاہے جانے کے بعد عورت کے جمال میں ایک اور طرح کی کشش پیدا ہو جاتی ہے ۔ بے شک بعض رباعیات ابلاغ و اظہار کی ان حدود سے ذرا آگے نکل گئی ہیں جنھیں کلاسیکی اعتدال روا گردانتا ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رباعیات میں جو آنچ ، جمالیات کا شعور ، ہندی اور اردو کے تال میل کے کامیاب تجربے ، لطیف تشبیہیں ، جدید استعارے ، دقیق رمزی اور ایمائی کیفیتیں پائی جاتی ہیں ، وہ اردو زبان میں ایک بالکل نئی چیز ہیں ۔ سچ پوچھیے تو یہ رباعی کے پرکھنے کا جو پیمانہ مقرر کیا گیا ہے ، اس پر فراق کی رباعیاں کاملاً پوری اترتی ہیں کہ ہر لفظ رقص کرتا ہوا اور ہر لفظ گنگناتا ہوا معلوم ہوتا ہے :

رس میں ڈوبی تو اور نکھری شوخی
دھل کے شبنم سے جیسے کھلتی ہو کلی
معصوم ہے کتنی روٹھ جانے کی ادا
آنکھوں میں سرشک اور ہونٹوں پہ ہنسی

اس سے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اقبال نے اردو کی تمام رباعیات بحر ہزج کے اُس مخصوص وزن میں کہی ہیں جس میں بابا طاہر نے داد سخن دی ہے ۔ دقت نظر ، نکتہ سنجی اور لطافت معانی کے اعتبار سے اقبال کی رباعی اردو میں اس صنف سخن کی ممکنات کا اظہار کامل ہیں ۔ تعجب ہے کہ اقبال

---

۱ ۔ نگار 'اصناف سخن نمبر' ۔ ''اردو رباعی کا فنی اور تاریخی ارتقاء'' جنوری ، فروری ۱۹۵۷ع ۔

شاعری سے منکر ہوتے ہوئے بھی اپنی رباعیات کے لیے ایسا مترنم اور خوش آہنگ پیکر تخلیق کر گئے جو اپنی نظیر آپ ہے ۔ اقبال کی رباعیات میں ما بعد الطبیعیات کے تعقلات اور تصورات سے لے کر حیرت خانۂ تصوف کی واردات تک سبھی کچھ موجود ہے ۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ارمغان حجاز میں تو انھوں نے جو کچھ گفتنی تھا ، رباعی کے قالب میں ڈھال کر کہہ دیا ۔ بال جبریل میں علامہ کی جو رباعیات ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ اس صنف سخن کے امکانات کتنے بے حصر و بیکراں ہیں ۔ اقبال نے رباعی کو اس مقام تک پہنچا دیا ہے کہ اب اس کا مزید ارتقا پانا ضروری ہے ۔ اقبال نے رباعی کے تمام ممکنات کی طرف اشارہ کر کے بتایا ہے کہ اس صنف سخن میں لطیف ترین واردات اور تجربات بیان کیے جا سکتے ہیں ۔

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے   بتا کیا تو مرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم   بخیلی ہے یہ رزاقی نہیں ہے

کرم تیرا کہ بے جوہر نہیں میں   غلام تغرل و سنجر نہیں میں
جہاں بینی مری فطرت ہے لیکن   کسی جمشید کا ساغر نہیں میں

وہ میرا رونق محفل کہاں ہے   مری بجلی مرا حاصل کہاں ہے
مقام اس کا ہے دل کی خلوتوں میں   خدا جانے مقام دل کہاں ہے

مختصر یہ ہے کہ قصیدہ تو شاید طبعی موت مر گیا لیکن رباعی سے ابھی اردو شعر کو بہت کام لینا ہے ۔

(۵) **منظومات** ۔ پروفیسر احتشام حسین کہتے ہیں ''نظم کا لفظ مختلف سلسلوں میں مختلف معانی میں استعمال ہوتا رہا ہے ۔۔۔ ۔ کبھی غزل کو الگ کر کے باقی تمام اصناف کو نظم کہہ دیتے ہیں لیکن جب نظم کا لفظ شاعری کی ایک خاص صنف کے لیے استعمال ہوتا ہے تو اس کا مطلب ہوتا ہے اشعار کا ایسا مجموعہ جس میں ایک مرکزی خیال ہو ۔ اس کے لیے کسی موضوع کی قید نہیں اور نہ ہی اس کی ہیئت ہی معین ہے ۔ ایسی نظموں کو اردو کی قدیم اصناف ادب سے الگ ہی رکھا جاتا ہے جن کی ایک علیحدہ حیثیت اور تاریخ ہے جیسے مثنوی ، مرثیہ ، قصیدہ ، رباعی ۔ ۔ ۔ ۔ نظم کا

لفظ جب شاعری کی ایک مخصوص صنف کے لیے استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے وہ نظمیں مقصود ہوتی ہیں جن کا کوئی حسین موضوع ہو اور جن میں فلسفیانہ ، بیانیہ یا مفکرانہ انداز میں شاعر نے کچھ خارجی ، کچھ داخلی دونوں قسم کے تاثرات پیش کیے ہوں[1] ۔'' پروفیسر صاحب نے جو کچھ لکھا ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ باقی اصناف سخن کی طرح منظومات یا نظمیں بھی جمالیاتی قدر و غایت رکھتی ہیں ۔ ظاہر ہے کہ جمالیاتی قدر کے اعتبار سے مختلف نظموں میں کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دی جا سکتی کہ حسن ایک صفت مطلق ہے ، جو یا موجود ہوتا ہے یا نہیں ہوتا اس لیے نظموں یا منظومات کی قدر و قیمت پرکھتے وقت ان کے موضوع و معانی کی رفعت و بلندی ہی ملحوظ خاطر رہتی ہے ۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ نقاد کو نظم کے مختلف اجزا کی ترتیب و ترکیب میں بھی اس تناسب کا سراغ ملتا ہے جسے شعر کا جمالیاتی عنصر کہا جاتا ہے ۔ نظم میں ارتقائے خیال کی تدریجی رفتار دکھانے کے لیے شاعر اپنی تخلیق کو مختلف حصوں میں تقسیم کر دیتا ہے ۔ یہ حصے توقیف خیال کے اعتبار سے ایک دوسرے سے علیحدہ کیے جاتے ہیں لیکن خیال کا تسلسل ان حصوں میں ایک ربط بھی قائم رکھتا ہے ۔ اس ربط و توقیف کو سنبھالنا بڑا مشکل کام ہے ، خاص طور پر جب نظم آزاد یا معرا ہو کہ اس صورت میں قافیہ اور ردیف کا صوتی حسن بھی مفقود ہوتا ہے اور شاعر معانی کی بلندی اور عظمت ، اپنے مواد کے صناعانہ استعمال ، اپنی نظم کے اجزا کی ترتیب اور تناسب سے قاری کی دلچسپی قائم رکھتا ہے ۔

یہ بات بالکل غلط ہے کہ آزاد اور حالی سے پہلے اردو میں نظم کا وجود ہی نہ تھا ۔ محمد قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبر آبادی تک بہت سے شعرا کے کلام میں نہایت کامیاب نظمیں ملتی ہیں اور پروفیسر احتشام حسین نے اپنے مضمون میں (جس کا حوالہ دیا جا چکا ہے) ابتدائی منظومات کا تجزیہ بہت اچھا کیا ہے ۔

عام طور پر جعفر زٹلی کو خرافات نویس کہہ کر اس کی تمام شعری

---

۱ ۔ نگار ، اصناف سخن نمبر ، اردو نظم کا تاریخی اور فنی ارتقا ۔

تخلیقات کو مسترد کر دیا جاتا ہے ۔ غالباً پروفیسر محمود شیرانی پہلے نقاد ہیں جنھوں نے سنجیدگی سے اس کی تخلیقات کا تاریخی مقام متعین کرنے کی کوشش کی ہے ۔ میرے پاس جعفر کی جو کلیات ہے ، اس میں سید اٹل کے نام کچھ رقعات ہیں ، کچھ چورن کے نسخے ہیں ، کچھ دوسرے نوابوں کے نام رقعے ہیں (یہ نثر ہے) اس کے بعد منظومات شروع ہو جاتی ہیں ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیشتر بہت فحش ہیں ، لیکن عنوان ہی سے معلوم ہوجاتا ہے کہ زٹلی کو اس بات کا شعور ہے کہ معاشرہ زوال پزیر ہوچکا ہے ۔ مطالب و مضامین اس بات پر شاہد ہیں کہ جب مغلوں کی سلطنت زوال پزیر ہوئی تو بادشاہ سے لے کر امرا تک لوگوں پر ذہنی ، معاشرتی اور اخلاق انحطاط کا کیا عالم طاری ہو گیا تھا ۔ عالم گیر کے بعد اعظم شاہ کے جلوس کے کوائف زٹلی نے اکثر بیان کیے ہیں ۔ ان کوائف کی فحاشی سے قطع نظر ان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ معاشرت کا اختلال کس درجے تک پہنچ گیا تھا ۔

بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ عصر جدید سے قطع نظر کرکے نظم نگاری کا اوج نظیر اکبر آبادی کے کلام میں نظر آتا ہے ۔ اس کی شخصیت بڑی متوازن ، نفسیاتی الجھنوں سے مبرا اور بھرپور تھی ۔ جہاں اس نے ذاتی واردات اور کیفیات کی نہایت دل کش تصویریں کھینچی ہیں ، وہاں اپنے گرد و پیش کی خارجی دنیا کی بھی نہایت نفیس تصویر کشی کی ہے ۔ اگر آج آگرے کے متعلق نظیر اکبر آبادی کے دیوان کے سوا ہمارے پاس معلومات کا کوئی ماخذ نہ رہے ، تو بھی اس زمانے کے آگرے کی زندگی صرف نظیر کی منظومات کے ذریعے پڑھنے والوں کو دکھائی جا سکتی ہے ۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظیر کو خلوت گزینی ، تجرد اور تنہائی پسند نہیں ۔ وہ اپنے بنی نوع کے ساتھ مل کر دنیا کے مناظر سے لطف اٹھانا چاہتا ہے اور حوادث سے عبرت حاصل کرنا چاہتا ہے ۔ اس کی بیشتر نظمیں کچھ اس لہجے میں مرتب کی گئی ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے شاعر دوسرے لوگوں کے ساتھ مل کر تماشائے فطرت دیکھ رہا ہے اور کچھ ایسی بے تکلفی کر رہا ہے کہ ہم بھی اپنے آپ کو ان تماشائیوں کی جماعت کا ایک فرد پاتے ہیں ۔

نظیر کے ہاں کوئی شعوری صناعانہ چابک دستی اور مہارت اظہار نہیں ۔ فطرت نے اسے طبع سخن سرا بخشی ہے ۔ شعر اس کے دل سے فوارے کی طرح ابلتے ہیں ۔ وہ اکثر قافیے غلط استعمال کرتا ہے ۔ عربی اور فارسی الفاظ کے صحیح تلفظ سے ناواقف معلوم ہوتا ہے ۔ بالکل سامنے کے ، پامال اور بازاری محاورے استعمال کرتا ہے ، لیکن ان باتوں کے باوجود ہمیں یہ شعور ہوتا ہے کہ شاعر کا دل ہمدردی اور شفقت کے جذبات سے لبریز ہے ۔ وہ انسانوں کو ہنستے بولتے دیکھ کر خوش ہوتا ہے ، ان کی کم زوریوں سے قطع نظر کرتا ہے لیکن ان کم زوریوں کے بیان سے احتراز نہیں کرتا ۔ بہ الفاظ دیگر وہ انسان کو کم زور سمجھتا ہے ، اس کی کم زوریاں دکھاتا ہے اور اسے معاف کرتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کا شاعر تعصب سے قطعاً معرا اور مذہبی معتقدات کی افراط و تفریط سے بالکل مبرا ہوگا ۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی کلیات میں شب برات اور عیدالفطر کے ہنگامے بھی نظر آتے ہیں اور بسنت ، ہولی ، دیوالی اور راکھی کی موج ہائے نشاط و انبساط بھی تا حد نظر پھیلتی ہوئی نظر آتی ہیں ۔ اسے حضرت سلیم چشتی سے بھی محبت ہے اور کنہیا جی سے بھی عقیدت ہے ۔ وہ حضرت علی کے زور بازو کی بھی تعریف کرتا ہے اور گرو نانک کی تعریف میں بھی شعر کہتا ہے ۔

جہاں تک فطرت کے مناظر کا تعلق ہے ، اس کے لیے جیسے ہر منظر نیا اور دلچسپ ہے ۔ اس کی طبیعت بچوں کی طرح متجسس اور سیر تماشے کی مشتاق ہے ، لیکن اسے جو بصیرت عطا ہوئی ہے وہ اس کی نظموں کو بہت بلند مقام بخش دیتی ہے ۔ جب وہ برسات کا بیان کرتا ہے تو بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شراٹے کا مینہ برس رہا ہے ، مکان گر رہے ہیں ، لوگ بھیگ رہے ہیں لیکن یہ خیال سوچ بچار کے بعد آتا ہے کہ اس سلسلے میں اپنی تصویر مکمل کرنے کے لیے اس نے ایسے خطوط لگائے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ فطرت کے مناظر سے پورا لطف اٹھانا بھی امیروں ہی کے لیے مخصوص ہے ۔ سہاوٹ میں امیر تو نشاط کی محفلیں برپا کرتے ہیں اور عوام سردی میں ٹھٹھرتے ہیں ۔ برسات میں اہل ثروت مینہ کا تماشا دیکھتے ہیں اور مفلس اپنے گھر کے بیٹھنے کا تماشا دیکھنے پر مجبور ہیں ۔

اس نے اپنے افکار و تصورات کے اظہار کے لیے پرانے سانچے اور پیمانے

ہی استعمال کیے ہیں لیکن جو باتیں اس نے کہی ہیں وہ اس وقت اردو شاعری کے لیے بالکل نئی تھیں - اس کے ساتھ یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہے کہ نظیر کی طبیعت میں وہ صفت خاص موجود ہے جسے سعادت ، ظرافت یا The saving grace of humour کہتے ہیں -

اس کی مشہور ترین نظم 'آدمی نامہ' ہے جس میں انسان کے مختلف مدارج اور مراتب بیان کیے گئے ہیں - اس کی ہیئت مخمس کی ہے - اس پرانی ہیئت میں نظیر نے بڑی چونکا دینے والی نئی باتیں کہی ہیں - فلسفیوں نے بڑے سنجیدہ انداز میں کہا تھا کہ انسان میں ایک طرف صفات ملکوتی ہیں تو دوسری طرف خصائص بہیمانہ جلوہ‌گر ہیں - وہ بیک وقت ظالم و جابر و قاہر اور عادل و منصف و داد گر ہے - قعر مضلات میں گرے تو شیطان بھی اس سے پناہ مانگے اور مقام مقدس تک پہنچنے کی کوشش کرے تو ملائکہ مقربین کو بھی اس کے احوال پر رشک آئے - نظیر نے یہی باتیں آدمی نامہ میں نہایت شاعرانہ انداز سے کہی ہیں اور اس طرح سلجھا کے کہی ہیں کہ جہاں پڑھنے والے کے دل میں انسان کے ظلوم و جہول ہونے کا شدید احساس پیدا ہوتا ہے ، وہاں وہ مقام آدمیت کی بلندی کا ادراک بھی کرتا ہے ، اور اسے وہ کیفیت حاصل ہو جاتی ہے جسے اقبال نے اس شعر میں بیان کیا ہے :

آدمیت احترام آدمی   باخبر شو از مقام آدمی

آدمی نامہ میں وہ کہتا ہے :

یاں آدمی پہ جان کو وارے ہے آدمی
اور آدمی کو تیغ سے مارے ہے آدمی
پگڑی بھی آدمی کی اتارے ہے آدمی
چلا کے آدمی کو پکارے ہے آدمی
اور سن کے دوڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

چلتا ہے آدمی ہی مسافر ہو لے کے مال
اور آدمی ہی مارے ہے پھانسی گلے میں ڈال
یاں آدمی ہی صید ہے اور آدمی ہی جال
سچا بھی آدمی ہی نکلتا ہے میرے لال
اور جھوٹ کا بھرا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

انگریزی ادبیات میں آن مختصر افسانوں میں جنھیں Ghost Stories یا بھوت پریت کی کہانیاں کہتے ہیں ، اکثر یہ پر اسرار مقام بیان کیا جاتا ہے کہ مرنے والے کو بالکل خبر نہیں ہوتی کہ وہ مر چکا ہے ۔ اس کے سوا سب جانتے ہیں کہ وہ ایک لاش ہے ۔ فقط مرنے والا اپنے آپ کو زندہ سمجھتا ہے اور لوگوں کو اپنی طرف متوجہ نہ پاکے کچھ حیران ہوتا ہے ۔

ایک انگریزی نکتہ طراز نے اس مضمون کو دو تین قدم اور آگے بڑھایا ہے اور ایک مردہ شخص کو جہنم میں مقیم دکھایا ہے ، درآنحالیکہ اسے بالکل معلوم نہیں کہ یہ جہنم ہے ۔ یہ بات اس پر یوں کھلتی ہے کہ کسی مرحلے پہ وہ جھنجھلا کے کہتا ہے کہ اس سے تو بہتر تھا کہ میں جہنم رسید ہو جاتا ۔ ساتھی فرشتہ جو رہنمائی کے فرائض سر انجام دیتا ہے ، اس پر کچھ نیم متبسم ہو کے کہتا ہے کہ حضور ! آپ جہنم ہی میں مقیم ہیں ۔ نظیر نے اپنی ایک نہایت پر اسرار نظم میں جس کا نام ''خواب غفلت'' ہے ، اس کیفیت کا بیان کیا ہے ۔ یہ نظم اپنے خیال کی ندرت ، تازگی اور جودت کی وجہ سے اردو میں بے نظیر ہے ۔ یوں بھی ہیئت کے اعتبار سے اس کی وضع قطع بہت خوش آہنگ ہے :

کاندھے پہ رکھ کے پالکی لے آئے جب کہار
اور غل مچا کے بولے کہ جلدی سے ہو سوار
اس میں نہا کے آپ بھی جلدی ہوئے تیار
کپڑے بدل کے عطر لگا ، پہن پھول ہار
نکلی سواری دھوم پڑی تب خبر پڑی
جب پالکی میں چڑھ کے چلا آپ کا بدن
کلمہ نقیب پڑھتے چلے ساتھ کر پھبن
تو بھی یہ کہتے تھے کہ ہوا کون بے وطن
جب آئے اس گڑھے میں نظیر اور ہزار من
اوپر سے آکے خاک پڑی تب خبر پڑی

وجد و حال کے عنوان سے ایک نظم میں انھوں نے ان احوال و مقامات کا بیان کیا ہے جو ارباب تصوف اور اہل طریقت کو میسر آتے ہیں ۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ انسان اور خالق کے درمیان کسی طرح کوئی

رابطہ قائم ہوتا ہے کہ فریقین اپنے مفہوم کا ابلاغ و اظہار کر سکتے ہیں، لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ اس رابطے کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ عام طور پر اس رابطے کا مرکز دل کہلاتا ہے لیکن یہ سوال پھر وہیں کا وہیں رہتا ہے کہ دل کیوں مصدر الہام بنتا ہے اور یہ فریضہ کس طرح سرانجام دیتا ہے۔[1] نظیر اس کیفیت خاص کا بیان کرتے ہوئے کہتا ہے:

کیا علم انھوں نے سیکھ لیے جو بن لکھے کو بانچے ہیں
اور بات نہیں منہ سے نکلے بن ہونٹ ہلائے جانچے ہیں
دل ان کے تار ستاروں کے تن ان کے طبل تمانچے ہیں
منہ چنگ زباں دل سارنگی پا گھنگھرو ہاتھ کمانچے ہیں
ہیں راگ انھیں کے رنگ بھرے اور بھاؤ انھیں کے سانچے ہیں
جو بے گت بے سر تال ہوئے بن تال پکھاوج ناچے ہیں

نظیر نے نظم کو جس مقام تک پہنچایا ہے اس کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ اچھی نظم کہنے کے لیے ژرف نگاہی، بصیرت اور مشاہدے کی ضرورت تو ہے ہی، اس کے ساتھ فطرت انسانی کا نباض ہونا بھی ضروری ہے۔ اور یہ تو ظاہر ہے کہ جب تک بیانیہ قوت بوجہ احسن شاعر کو نصیب نہ ہوگی وہ خارجی دنیا کی اور مربوط حقائق کی ترجمانی کا حق ادا نہ کرسکے گا۔

یوں معلوم ہوتا ہے جیسے نظیر نے نظم نگاری کی جو روایت قائم کرنے کی کوشش کی تھی وہ اس وقت بالکل اکارت گئی۔ البتہ جب ہنگامہ ستاون کے بعد لاہور میں انجمن پنجاب کی داغ بیل ڈالی گئی تو نظیر نے جو کچھ کہا تھا، وہ دوسروں کے لیے مشعل راہ بن گیا۔ حالی اور آزاد نے غزلوں کی بجائے کم و بیش انھی پرانے سانچوں میں مختلف موضوعات پر نظمیں کہیں۔ آزاد کی نسبت حالی کا اجتماعی شعور زیادہ ارتقا یافتہ تھا اور ان کے دل میں انسانی شفقت اور ہمدردی کا ذخیرہ بھی زیادہ تھا۔ بصیرت اور ژرف نگاہی

۱۔ وہ میرا رونق محفل کہاں ہے مری بجلی مرا حاصل کہاں ہے
مقام اس کا ہے دل کی خلوتوں میں خدا جانے مقام دل کہاں ہے
اقبال

میں بھی حالی آزاد سے کسی طرح کم نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ حالی کی دو نظمیں یعنی 'برکھا رت' اور 'فریاد بیوہ' صحیح معنی میں جدید منظومات کی پیش رو معلوم ہوتی ہیں۔ آزاد نے البتہ ہیئت میں کچھ تجربات ضرور کیے اور عصر حاضر کے تجربات کی کثرت اس بات پر شاہد ہے کہ نظم نگار شعرا اب تک اپنے لیے موزوں اور نئے پیمانہ ہائے فکری کی تلاش میں ہیں۔

عظمت اللہ خاں نے یہ دعویٰ کیا کہ اردو کی بحروں کا میدان تبھی وسیع ہو سکتا ہے کہ پنگل کا انتخاب کیا جائے اور اسے اردو میں رواج دینے کی کوشش کی جائے۔ مسعود حسین خاں ''سریلے بول'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں : ''زندگی کی طرح آرٹ میں بھی آخری قدروں کا تعین نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اسے اپنی بے بسی اور مجبوری ہی کہنا پڑے گا کہ ہم نے اپنی قوت سامعہ کو چند پٹی ہوئی گتوں اور چند برتے ہوئے اوزان تک محدود کر دیا اور قافیے کی جھنکار میں لے کے رقص کو فراموش کر دیا ہے۔ وقت نے ہماری آنکھیں کھول دی ہیں، کان بھی کیوں نہ کھلیں . . . . اردو کے نئے عروض کی بنیاد پنگل پر رکھی جائے گی . . . . . . رکنوں کے قیود سے آزادی حاصل کرکے اور ماتراؤں اور گتوں کی ترتیب اختیار کرکے ہمارے شاعروں کو یہ حق ہوگا کہ گتوں کے ہیر پھیر سے نئی نئی بحریں تراشتے رہیں . . . . (عظمت اللہ خاں) نے عربی کی مقبول عام بحروں اور ہندی کے چلتے ہوئے چھندوں دونوں میں کامیابی کے ساتھ گیت لکھے ہیں اور نقطۂ نظر کی مزید تائید کے لیے اصوات کو نئے نئے طریقوں پر مرتب کرکے نئے نئے اوزان بھی تراشے ہیں[1] ''۔

عظمت اللہ خاں نے گھریلوں ماحول کے نقشے نہایت موزوں اوزان میں اس طرح پیش کیے ہیں کہ نظم گو شعرا کو نہ صرف بالکل نئے موضوعات کا سراغ ملا ہے بلکہ ایک نئی صنعت گری کی دنیا کے آثار بھی دکھائی دیے ہیں۔ عظمت اللہ خاں کی نظموں میں بقول مسعود حسین خاں کے جو لے کا رقص پایا جاتا ہے، وہ قافیے کی صوتی خوش نمائی اور خوش‌گواری سے بالکل ایک

---

۱ - سریلے بول، اردو محل، حیدر آباد دکن، طبع دوم - نیا عروض اور عظمت اللہ خاں -

علیحدہ چیز ہے ۔ آج کل کی نظم معرا بھی اسی لیے کو ملحوظ رکھتی ہے ۔ بہ الفاظ دیگر عصر جدید کا شاعر قافیے کے مسلسل اور مرتب کھٹکوں پر اپنے آھنگ کو منحصر نہیں رکھتا ۔ سچ پوچھیے تو عظمت اللہ خاں ھی کی نظموں نے نئے لکھنے والوں کا حوصلہ بڑھایا ۔ نظیر اکبر آبادی کے سلسلے میں جو کچھ کہا گیا تھا اب اس پر اس بات کا اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ جدید نظم ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں قافیے کے مصنوعی آھنگ کی بجائے الفاظ کی نشست ، جملوں کی ترتیب اور مصرعوں کی توقیف کی لے پر زیادہ انحصار کرتی ہے ، بلکہ بعض نظم نگار تو یہ کہتے ہوئے سنائی دیتے ھیں کہ ھر نظم اپنے خصوصی مطالب و معانی کے اعتبار سے ایک خاص فارم یا ھیئت کی طالب ھوتی ہے اور صرف اسی ھیئت میں سخن سرا کامیابی سے اپنے مطالب و معانی کا ابلاغ و اظہار کر سکتا ہے ۔ یہ دعویٰ غلط ھو یا صحیح ، اس سے غرض نہیں ۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ پڑھنے والوں نے شاعر کا یہ حق تسلیم کر لیا ہے کہ وہ نظم نگاری کے سلسلے میں اپنے نئے موضوعات کے اظہار کے لیے ھیئت یا فارم میں نت نئے تجربے کرے ؟ (شرط صرف یہ ہے کہ تجربہ برائے تجربہ والی بات نہ پیدا ھو جائے) ۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد انسانیت عجیب تذبذب اور گومگو کے عالم میں گرفتار ھوگئی ۔ پرانے سیاسی نظریات ، پرانی اخلاق اقدار اور معاشرتی رجحانات کی شکست و ریخت کا عمل اس طرح شروع ھوا کہ دیکھتے دیکھتے دنیا اور کی اور ھوگئی ۔ ادھر سائنس کے حیرت انگیز انکشافات سے فرائڈ کے جنسی نظریات نے اور مختلف علوم و فنون کی اشاعت نے فنکار کو اپنی ذات کا زیادہ گہرا شعور بخشا ۔ رسل و رسائل کے وسائل کی ایسی صورت پیدا ھوگئی کہ یہ عظیم دنیا سمٹ کر ایک مختصر سا کرہ بن گئی ۔ ایک ملک کے ادیب دوسرے ملک کی ادبی تحریکوں سے متاثر ھونے لگے ، ادب کا اشترا کی نظریہ نشو و نما پانے لگا ، بر صغیر ھند و پاکستان کے ترقی پسند مصنفین نے اس نظریے کو اپنا لیا اور بڑے وسیع پیمانے پر اپنے افکار و تصورات کی تبلیغ کا کام شروع کیا ۔ اب نظموں میں کچھ میکانکی فارمولوں کا سا رنگ جھلکنے لگا ۔ مزدور اور سرمایہ دار کی کش مکش ، معاشرتی طبقہ بندی اور اس کے مضر نتائج ، حیات کی موجودہ قدروں کی جانب سے بے اطمینانی ۔ اکثر نظم گو شعرا نظمیں کہنے

کی بجائے نعرے لگانے لگے ۔ لیکن رفتہ رفتہ فضا صاف ہوگئی ۔ دوسری ادبی تحریکات نے پھولنا پھلنا شروع کیا اور یوں تمام تحریکات کے تال میل سے نظم نگاری کا ایک نیا میلان پیدا ہوا ۔ اب نظموں میں خارجی دنیا کے حقائق کا شعور زیادہ گہرا ہو گیا ۔ فرد سے معاشرت کا جو رشتہ ہے اس کے رموز زیادہ روشن ہو گئے ۔ شعرا نے بجا طور پر یوں سوچنا شروع کیا کہ شعر صرف آرائش محفل ہی نہیں بلکہ درد حیات کا درماں بھی ہے ۔ یوں تو بیسویں صدی میں بہت سے اچھے نظم نگار پیدا ہوئے لیکن وہ فرد واحد جس کی ذات برصغیر ہند و پاکستان میں تمام جدید فکری تحریکات کا مصدر بن کر رہ گئی ، علامہ اقبال تھے ۔ انھوں نے داغ اور اس کے معاصروں کی آغوش تربیت میں پرورش پانے کے باوجود زمانے کا ساتھ دیا ۔ چکبست ، حالی اور اکبرکی نظموں میں جو سیاسی شعور ملتا تھا ، اسے نہ صرف زیادہ شوخ کیا بلکہ اسے نئی شعری عظمت بخشی ، دقیق ترین حقائق کی ترجمانی کی ، خارجی دنیا سے فرد کا جو رابطہ ہے اس کی توضیح کی ، تعقلات کو موضوع سخن بنایا اور انھیں جذبے میں اس طرح سمو دیا کہ فلسفہ اور ما بعد الطبیعیاتی مسائل شعر کے قالب میں ڈھل گئے ۔ اقبال نے زیادہ تر پرانے پیمانہ ہائے ابلاغ و اظہار استعمال کیے بلکہ تغزل کی تمام علامات اور اصطلاحات کو معاشرتی ، سیاسی اور اقتصادی حقائق بیان کرنے کے لیے استعمال کیا ۔ اقبال کی نظم میں اس صنف سخن نے اپنے اوج کا وہ نقطہ دیکھا جس سے آگے بڑھنا ابھی ناممکن نظر آتا ہے ۔ پھر اقبال نے نہ صرف پرانے علائم و رموز کو نئی معنویت بخشی بلکہ نئے علائم و رموز بھی وضع کیے ۔ اس کے علاوہ انھوں نے اردو کو مختلف علوم و فنون کی تلمیحات سے مالا مال کر دیا ۔ ان کی نظم اپنی گیرائی اور گہرائی ، مطالب و معانی کی رفعت اور ہیئت کی نوک پلک کی وجہ سے تمام اصناف سخن کو کہیں پیچھے چھوڑ گئی ۔ اقبال کی نظموں کا مطالعہ کرنے سے یہ شعور پیدا ہوتا ہے کہ مستقبل میں اگر کوئی صنف سخن پنپے گی تو وہ صرف نظم ہو گی ، لیکن جب ان کی غزلیں پڑھی جاتی ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ غزل کے امکانات بھی بے حصر و بے شمار ہیں ۔

آج کل منظوم ڈرامے بھی لکھے جارہے ہیں ، نظم آزاد کا بھی رواج ہو چلا ہے اور نظم معرا تو عام ہے ، لیکن آزاد اور معرا منظومات کو ابھی بہت

سی منزلیں طے کرنا ہیں اور یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کی آخری قدر و قیمت پرکھنے کا پیمانہ کس طرح معین کیا جائے گا۔

اقبال کی منظومات میں مسجد قرطبہ، ذوق و شوق اور ساقی نامے کا مقام بہت بلند ہے، خاص طور پر ساقی نامے کی بہاریہ تشبیب۔ لیکن اس کے مطالب کا اچھوتا پن اور اس کی صورت کی دل پزیری ایسی ہے کہ نقاد کا حسن بیان تجزیے سے عاجز آ جاتا ہے۔ مختصر یہ ہے کہ اقبال کی نظم میں وہ تمام خوبیاں بوجہ احسن موجود ہیں جو اچھی منظومات میں ہونی چاہئیں، یعنی قوت مشاہدہ، بصیرت، ژرف نگاہی، گیرائی اور گہرائی، جمالیاتی عنصر، ہیئت کی رعنائی اور نوک پلک، خارجی حقائق کی حسین ترجمانی، شخصی اور ذاتی واردات کے ابلاغ و اظہار میں اجتماعی شعور کا امتزاج، سبھی کچھ اقبال کے ہاں ملتا ہے۔ ساقی نامے کے یہ اشعار ایک کارنامہ ہیں۔ چند شعر (ابتدائی) ملاحظہ ہوں:

ہوا خیمہ زن کاروان بہار ارم بن گیا دامن کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن شہید ازل لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں لہو کی ہے گردش رگ سنگ میں
فضا نیلی نیلی ہوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور
وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی
اچھلتی پھسلتی سنبھلتی ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

———

باب ہفتم

داستانیں

مشرق میں داستان گوئی — ہندوستان کے گو: مشرق ، مغربی ادب کا پراسرار مشرق ، ہمیشہ سے داستان سراؤں کا گھر اور داستان سرائی کا مقام رہا ہے ۔ اردو میں داستانوں کا غالباً سب سے مشہور مجموعہ "الف لیلہ" ہے ۔ اس کی ابتدا اور انتساب کے متعلق بہت اختلافات ہیں لیکن اس کے مشرقی ہونے میں کلام نہیں ۔ ایرانی نقادوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ قدیم ایرانی تصانیف میں ایک داستانوں کا مجموعہ بھی تھا جسے عربوں نے تراش خراش کے 'الف لیلہ' کی صورت دے دی ۔

داستان گوئی میں ہندوستان کا تفوق بھی دیر سے مسلّم چلا آتا ہے ۔ جس طرح قدیم ہندوستان کے دانشوروں نے ریاضیات کے اصول منظوم کر دیے تھے ، اسی طرح ان لوگوں نے اخلاق اقدار کی ترویج اور تربیت کے لیے بھی ادب کی ایک صنف ، یعنی کہانیوں اور داستانوں کو وسیلۂ اظہار بنایا تھا ۔

نوشیرواں کے زمانے میں اخلاق افسانوں کا مشہور مجموعہ "ہت آپدیش" ایران پہنچتا ہے اور بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے ۔ حسن اتفاق کی بات ہے کہ یہ مجموعہ زمانے کی دست برد سے بچ گیا ۔ ابن مقفع نے اس کا پہلوی میں ترجمہ کیا[1] ۔ اس پہلوی ترجمے سے یہ کتاب تمام دنیا میں پھیلی ۔ جب آل سامان نے خراسان میں فارسی ادبیات کے احیا کی شعوری کوششیں شروع کیں تو رودکی سے کہا گیا کہ وہ اس کتاب کو منظوم کر دے ۔

اس بات کی شہادت[2] موجود ہے کہ یہ کتاب منظوم کی گئی ۔ مختلف

---

۱ ۔ ابن مقفع کے مفصل حالات کے لیے دیکھیے "ضحی الاسلام" تالیف محمد امین مصری (ترجمہ عباس خلیلی) فارسی ۔

۲ ۔ دیکھیے احوال و اشعار رودکی ، تالیف سعید نفیسی ، جلد سوم (فارسی) ۔

کتابوں میں کچھ اشعار ملتے ہیں ۔ اس کتاب کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ مختلف دانش وروں نے اسے ایرانی جامہ پہنایا ۔ غزنویوں کے عہد حکومت میں پہلے نصراللہ نے ''کلیلہ دمنہ'' کے نام سے ایک تالیف مرتب کی ، پھر ملا حسین واعظ کاشفی نے کہ جامی کا معاصر تھا ، اسی تالیف کو زیادہ پرتکلف اور پرتصنع انداز میں لکھ کر ''انوار سہیلی'' نام رکھا ۔ ابوالفضل نے بھی ''عیار دانش'' کے نام سے اس کا خلاصہ مرتب کیا ۔ فورٹ ولیم کالج میں جب تالیف و تصنیف کا سلسلہ شروع ہوا اور سنسکرت کی داستانیں ہندوستانی میں ترجمہ ہوئیں تو فقیر محمد خاں گویا نے ''بوستان حکمت'' کے نام سے اردو میں اس کا ترجمہ کیا ۔

امین مصری کا خیال ہے کہ سندباد کا قصہ بھی اصلاً ہندی تھا ۔ اس نے ابن الندیم کا قول نقل کیا ہے جو کہتا ہے ''کتاب سند باد کے دو نسخے ہیں ، ایک بزرگ ایک کوچک . . . . . . قرین صواب یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کتاب کی تالیف ہندوؤں کا کارنامہ ہے ۔ فہرست میں بہت سی کتابوں کا نام لیا گیا ہے ، اس میں 'کتاب ہند' کا ذکر بھی موجود ہے (جو داستان نزول آدم سے متعلق ہے)''[1] ۔

''الف لیلہ'' میں بھی ایسی کہانیاں موجود ہیں جو ہندوستان سے ایران اور ایران سے عرب پہنچی ہیں ۔

طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہندوستان میں فلسفہ ، ریاضیات اور افسانہ و داستان پہلو بہ پہلو کس طرح ارتقا پاتے رہے ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہندوستانیوں کی دقت نظر اور ان کی پرواز خیال معروف و مسلم تھی ۔ پراچین ہندوستان مرفہ الحال تھا ۔ راجا اور پرجا دونوں مگن تھے ۔ ملک کی اساس زراعت پر تھی اور زراعت کی زرخیزی کا یہ عالم تھا کہ ذرا سی محنت سے سالوں کی وجہ کفاف میسر آ جاتی تھی ۔ ان حالات میں ہندو دانش وروں کا فلسفیانہ دقائق کی طرف اور سخن سراؤں کا شعر و حکایت کے لطائف کی طرف متوجہ ہونا کوئی حیرت انگیز بات نہیں ۔ پھر یہ بھی ہے کہ مذہب اور ادب میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے ۔ قدیم ہندوستان کی دو بہت

---

۱ ۔ ضحی الاسلام ، صفحہ ۲۸۰ ۔

عالی مرتبت داستانیں جنھیں حماسہ ہاے ملی کہہ سکتے ہیں ، مذہبی افکار اور معاشرتی تصورات کے تال میل سے وجود میں آئی تھیں ، یعنی ''رامائن'' اور ''مہابھارت'' ۔

'رامائن' اور 'مہابھارت' کے افسانوی پہلو پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ داستان سرا نے کچھ باتوں کو افسانے کے لوازم میں شمار کیا ہے لیکن ان باتوں سے بحث کرنے سے پیشتر ایک اور نکتے کی طرف اشارہ کرنا چاہیے جسے ہندوستان کی داستان سرائی کے رموز و اسرار کا جزو تصور کیا جا سکتا ہے ؛ وہ یہ ہے کہ قدیم ہندوستانی معاشرت عام انسانوں اور دیوی دیوتاؤں کے درمیان اتنی مشابہتیں دیکھتی تھی کہ انسانوں کا ایک خاص طبقہ وجود میں آگیا تھا جس کے افراد رشی یا منی کہلاتے تھے ۔ یہ جتی ستی ، تپسوی ، جوگی اور رشی منی اپنی ریاضت سے دیوتاؤں کو اس طرح رجھاتے تھے کہ وہ خوش ہو کر انھیں غیر معمولی طاقتیں عطا کر دیتے تھے ۔ بہ‌الفاظ دیگر قدیم ہندی معاشرت مقام آدمیت کا بڑا گہرا شعور رکھتی تھی کہ دیوتاؤں میں اور انسانوں میں نہ صرف مماثلت دیکھتی تھی بلکہ یہ دعویٰ بھی کرتی تھی کہ ایسے جتی ستی بھی موجود ہیں جو چاہیں تو چھوٹے موٹے دیوتاؤں کو بھی زیر کر لیں ۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں انسانوں سے حیرت انگیز کوائف و واقعات اور مہمات کا انتساب نہ پڑھنے والوں کو عجیب و غریب معلوم ہوتا ہوگا ، نہ لکھنے والوں کے لیے کوئی نئی بات سمجھا جاتا ہوگا ۔

اس نکتے کو ملحوظ خاطر رکھ کر قدیم ہندوستانی داستانوں یعنی 'رامائن' اور 'مہابھارت' کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا :

(۱) دنیا میں رزم خیر و شر ازل سے جاری ہے اور ابد تک جاری رہے گا ۔ شر کے بھی ہزاروں روپ ہیں اور خیر کی بھی ہزاروں صورتیں ۔ رزم و پیکار کے کوائف بھی علیحدہ علیحدہ ہیں لیکن جو بات جان کلام ہے ، وہ یہ ہے کہ شر کے قویٰ کتنا ہی سر کیوں نہ پٹکیں آخر انھی کو شکست ہوگی اور خیر کے حامی کتنے ہی ہزیمت خوردہ کیوں نہ معلوم ہوں ، آخر جیت انھی کی ہوگی ۔ یہ بات تمام داستانوں کا اصل اصول قرار پائی کہ خیر و شر کی ازلی کشمکش میں خیر کو ہمیشہ فتح حاصل ہوگی ۔ کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ خیر و شر کی کشمکش نے عزیز ترین اقارب کو ، مثلاً بھائیوں کو دو

مخالف گروہوں میں بانٹ دیا ہے ۔ اُس وقت کہ انسان کا ذہن تذبذب میں گرفتار ہوتا ہے ، دیوتا انسانوں کو سمجھاتے ہیں کہ اصل اصول خیر کی حمایت ہے ۔ شر نے بھائی کا روپ دھارا ہو تو بھی وہ کشتنی اور گردن زدنی ہے ۔ 'مہابھارت' میں کرشن جی مہاراج کی تقریر اس موضوع پر بے نظیر ہے ۔

(۲) یہ تو ظاہر ہے کہ داستان اصلاً ایک کہانی ہے اور جب تک اس میں واقعات کا اتار چڑھاؤ کہانی کے واقعات کی طرح دلچسپ نہ ہوگا ، پڑھنے والے کا جی نہ لگے گا ۔ لیکن یہ بھی داستان سرائی کا اصل اصول ہے کہ کہانی بیان کرنے کے ضمن میں اعلیٰ ترین اخلاق اقدار کی تربیت اور نگہداشت کی تلقین ہوتی رہتی ہے ۔ اس تلقین کا رنگ نصیحت گری کا سا نہیں ہوتا ۔ رزم خیر و شر کے سلسلے میں خود بخود ایسے مواقع پیدا ہو جاتے ہیں کہ داستان سرا ان اخلاق اقدار کی تصریح کرے جو اس کے خیال میں معاشرے کے قیام کے لیے ناگزیر ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ 'مہابھارت' اور ''رامائن'' میں جن اخلاق اقدار کو نہایت بلند مقام دیا گیا ہے وہ یہ ہیں :

(الف) وعدے کا ایفا ۔

(ب) ایثار اور قربانی ۔

(ج) عورتوں کی عفت اور عصمت ۔

یوں تو دنیا کے تمام حماسہ ہائے ملی میں عورتوں کا احترام ہمیشہ ملحوظ رہا ہے لیکن ہندوستان کی داستانوں میں ان کا احترام اور ان کی عفت کی نگہداشت نہایت بلند اخلاق قدر کی حیثیت رکھتی ہے ۔ دوسری طرف عورتیں بھی پتی برتا ہونے کے اعتبار سے غالباً بے نظیر ہیں ۔

(۳) اس سے پہلے کہا جا چکا ہے کہ 'رامائن' اور 'مہا بھارت' میں مقام آدمیت کے احترام کا بڑا گہرا شعور ملتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ ان دونوں عالی منزلت داستانوں میں انسانوں کی اولوالعزمی اور مہم جوئی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے ۔ کوئی بات ایسی نہیں جو انسان نہ کر سکے ، کوئی کارنامہ ایسا نہیں جو وہ سرانجام نہ دے سکے ، کوئی رمز ایسی نہیں جو دریافت نہ کرسکے ۔ اسی سلسلے میں انسان کو مافوق الفطرت قوتوں کا حامل بھی ظاہر کیا جاتا ہے ۔ رشی اور منی داستانوں کے نیک

اولوالعزم اور پارسا ہیرو ان ہونی باتیں کرکے دکھاتے ہیں ۔ دریاؤں کے رخ بدل دیتے ہیں ، سمندروں کا سینہ چیر کر امرت منتھن نکالتے ہیں ، عجیب و غریب جانداروں کی فوج لے کر ظالموں پر حملہ آور ہوتے ہیں ، ہوا پر آڑتے ہیں ، جلتی ہوئی آگ میں سے گزرتے ہیں ، مختصر یہ ہے کہ کوئی چیز انھیں نقصان نہیں پہنچا سکتی کہ وہ سچے ہیں اور سانچ کو آنچ نہیں ۔

ہندوستان قدیم کی ان داستانوں کو مد نظر رکھیے تو معلوم ہوگا کہ اردو داستان سراؤں نے جو اصول وضع کیے ہیں ، وہ ، کم و بیش انھی اصولوں پر مبنی ہیں جو قدیم الایام سے کارفرما چلے آتے ہیں ۔

ہندوستان میں داستان سرائی کو جو مقبولیت حاصل رہی ہے ، اس کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ دنیا کی قدیم ترین صناعانہ داستانیں بہ قطع و بقین یہیں لکھی گئیں ۔ ان داستانوں کے مجموعے کا نام ''کتھا سرت ساگر'' ہے اور اس مجموعے کی کہانیاں باہم یوں گتھی ہوئی ہیں کہ داستانوں کا مجموعہ ایک تخییلی عضویہ معلوم ہوتا ہے ۔ کتھا سرت ساگر کا مصنف سوما دیو تھا کہ کشمیر کے راجا اننت کا درباری کوی تھا ۔ اس نے رانی سوریہ وتی کی تفریح طبع کے لیے یہ کہانیاں لکھیں اور اس وقت سے لے کر اب تک ان کہانیوں نے بے شمار ناول نگاروں ، افسانہ نویسوں اور رومان طرازوں کو متاثر کیا ۔ سومادیو کی داستانوں میں ان جذبات و واردات کا ذکر ہے جن سے ہم سب متاثر ہوتے ہیں ۔ (ہم سب میں دانش ور بھی شامل ہیں ، توہم پرست بھی اور سحر و نیرنگ کے قائل بھی) عشق ، محبت ، سازش ، غداری ، بے وفائی ، جادو ، سحر و کہانت ۔ سوما دیو نے جو کردار روشناس کرائے ہیں ان کے تنوع کا احصا ناممکن ہے ۔ کہیں پتی برتا دیویاں ہیں تو کہیں چربانک بیویاں ، کہیں جان قربان کرنے والے دوست ہیں تو کہیں غدار ہم نشیں ، کہیں جونکوں کی طرح مردوں کا خون پینے والی طوائفیں ہیں ، کہیں بھولی بھالی لڑکیاں ، کہیں سرتے سیانے وزیر ہیں ، کہیں اندھے مشیر ، کہیں شراب کے رسیا ہیں ، کہیں جوئے کے متوالے ۔ مختصر یہ کہ اس کی کہانیوں میں پیراہن حیات میں رنگا رنگ کے تار الجھے ہوئے ہیں ۔

اردو میں مشہور ترین داستانیں یہ ہیں : باغ و بہار ، فسانۂ عجائب ،

بوستان خیال ، داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا ، لیکن سچ پوچھیے تو جن تالیفات میں داستان نگاری اپنے عروج پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے ، وہ داستان امیر حمزہ کے سلسلے کی وہ سات جلدیں ہیں جنہیں 'طلسم ہوشربا' کے نام سے پکارا جاتا ہے ۔ ان میں بھی پہلی چار جلدوں کا رنگ اتنا شوخ نہیں لیکن پانچویں ، چھٹی اور ساتویں جلد پلاٹ کے تناسب ، قوت بیانی ، کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے اعتبار سے اپنی نظیر آپ ہیں ۔ اگرچہ اصل داستانیں فارسی میں تھیں لیکن داستانوں کے مولفوں نے بجائے ترجمہ کرنے کے اصل داستان میں اضافے بھی کیے ۔ خاص طور پر 'طلسم ہوشربا' کی جلد پنجم میں حجرہ ہاے ہفت بلا خالص تخلیقی متاع ہیں ۔ کسی ایرانی یا ہندی داستان میں ان حجروں کے مہیب ساکنوں کا یہ بیان نہیں ملتا ۔ بہر حال باغ و بہار ، فسانۂ عجائب ، داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا کے مطالعے ہی سے ان کے انتقاد کے اصول بھی مستخرج کیے جا سکتے ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اور کسی زبان میں ایسی داستانوں کا سرے سے وجود ہی نہیں ۔ جس طرح ارسطو نے ایران کے المیہ نگاروں کی تخلیقات کو سامنے رکھ کر انتقاد کے اصول متعین اور مستخرج کیے تھے ، اردو داستانوں کا نقاد بھی صرف یہ کرسکتا ہے کہ رامائن ، مہا بھارت ، کتھا سرت ساگر ، بوستان خیال ، داستان امیر حمزہ اور طلسم ہو شربا کے مطالب کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد انتقاد کے اصول مستخرج کرے ۔ یہ اصول اس مفروضے پر قائم ہوں گے کہ طلسم ہوشربا ، داستان سرائی کا نقطۂ عروج ہے اور مہابھارت اور رامائن بر صغیر ہند کی داستان سرائی کا نقطۂ آغاز ۔ بالفاظ دیگر اردو داستانوں کے پرکھنے اور آنکنے کے اصول مقرر کرتے وقت سنسکرت کی پرانی داستانوں 'الف لیلہ' اور فارسی کے ہزار افسانہ کے مطالب کو بھی ملحوظ خاطر رکھا جائے گا کہ یہ نہ کیا گیا تو انتقاد یک رخا ہو جائے گا اور پڑھنے والا داستانوں کی روایت کی اہمیت سے بے خبر رہے گا ۔

اچھی داستانوں کے خصائص کم و بیش یہ ہوتے ہیں :

(۱) داستان سرا کسی عہد یا کسی زمانے کے معاشرتی کوائف کی ترجمانی کرتا ہے اور اپنی داستان کے اقدار کو اسی معاشرے کے نظام نسبتی میں رکھ کر مشخص کرتا ہے ۔ معاشرے کی تصویر کشی میں قوت بیان کی

ضرورت تو ہوتی ہی ہے ، مطالعے کی وسعت اور مشاہدے کی گہرائی بھی بہت ضروری ہے ۔ اس تصویر کشی کے سلسلے میں کبھی تو داستان سرا تفصیل و اطناب سے کام لیتا ہے اور جزئیات کا استقصا کرتا ہے ، مثلاً ضیافت کا ذکر آیا تو رنگا رنگ کے کھانے اس طرح گنوانے گئے کہ باید و شاید ، کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ داستان سرا جزئیات کے استقصا کی بجائے تصویر کشی میں صرف اُن عناصر کا ذکر کرتا ہے جو ضروری ہیں اور جن سے مل کر معاشرے کے کسی پہلو کی عکاسی ہوتی ہے ۔ اس صورت میں وہ اپنے ذوق سلیم سے کام لے کر صرف معنی خیز جزئیات کا انتخاب کرتا ہے ۔

(۲) معاشرت کی کامیاب ترجمانی اُس وقت تک ممکن نہیں جب تک داستان سرا فطرت انسانی کا نباض نہ ہو ۔ ظاہر ہے کہ داستان میں معاشرت کی تفصیل افراد قصہ کی رفتار و گفتار کے ذریعے نمایاں ہوتی ہے ۔ داستان سرا کے لیے لازم ہے کہ وہ مختلف طبقات کی اجتماعی خصوصیات سے بھی آگاہ ہو اور اپنے افراد داستان کے انفرادی کوائف کو بھی ملحوظ رکھے تا کہ افراد قصہ صحیح طور پر معاشرت کا جزو بھی معلوم ہوں لیکن اپنی زندگی علیحدہ بسر کرتے ہوئے بھی نظر آئیں ۔ بہ‌الفاظ دیگر فرد اور معاشرے میں انسان اور اس کے ماحول میں جو رابطہ ہوتا ہے ، داستان نگار اس کی تمام نزاکتوں اور دلالتوں سے باخبر ہوتا ہے اور اپنے کردار اس طرح تخلیق کرتا ہے کہ وہ جیتے جاگتے انسان معلوم ہوں تا کہ ہم ان کی زندگی میں دلچسپی لینا شروع کر دیں اور ان کی کیفیات اور جذبات سے متاثر ہونے لگیں ۔ کردار نگاری اور افراد قصہ کا تشخص بڑا مشکل فن ہے ۔ کچھ اُدھر کا بھی اشارہ ہوتا ہے تو یہ مہم سر ہوتی ہے ۔ کبھی تو ایسا ہوتا ہے کہ مصنف کردار کے متعلق تفصیلات کا انبار لگا دیتا ہے ، لیکن کردار بے جان موم کی طرح پتلی معلوم ہوتا ہے اور کبھی ایسا ہوتا ہے کہ محض دو تین فقروں میں جیتا جاگتا ، ہنستا بولتا کردار پردۂ الفاظ کے پیچھے سے جھانکتا ہوا معلوم ہوتا ہے ۔ مکالمات کردار نگاری میں بہت اہم حصہ لیتے ہیں کہ گفتگو کے اسلوب اور انداز سے کرداروں کے خصائص پر روشنی پڑتی ہے ۔

(۳) معاشرے کی تصویر اور کردار نگاری کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے ، لیکن یہ بات ملحوظ رہنی چاہیے کہ داستان اصلاً ایک قصہ ، کہانی یا

افسانہ ہے ۔ اس میں واقعات برابر موسیقی کی سروں کی طرح چڑھتے ہوئے نظر آنے چاہئیں تا کہ پڑھنے والے کی دلچسپی برابر قائم رہے ۔ داستان کا یہ عنصر جسے قصہ پن ، کہانی پن یا داستانیت کہا گیا ہے ، داستان کی جان ہے ۔

(۴) داستانوں میں عام دنیا کے برخلاف خیال ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے جہاں حرماں زدہ انسانوں کی تمام تمنائیں پوری ہوتی ہیں ۔ یہاں کردار معیاری اور مثالی ہوتے ہیں ۔ حسن کی نیرنگی ہوشربا ہوتی ہے ۔ عشق کی رنگا رنگی نہایت دلفریب پیرائے میں دکھائی جاتی ہے ۔ نیک انسانوں پر مصیبتیں نازل ہوتی ہیں لیکن آخر کار تقدیر کوئی روپ دھار کر ان کی تمام مصیبتوں کو رفع کر دیتی ہے ۔ داستانوں کے کردار اولوالعزم اور مہم جو ہوتے ہیں ۔ حاتم کسی دوسرے شخص کے عشق کو کامیابی عطا کرنے کے لیے 'کوہ ندا' کا حال دریافت کرنے جاتا ہے ۔ عام دنیا میں جو خود غرضی ، نفسا نفسی اور افراتفری دکھائی دیتی ہے ، داستانوں کی دنیا اس سے خالی ہوتی ہے ۔ داستانوں کی دنیاے خیال میں خیر و شر کے معرکے میں ہمیشہ خیر کی فتح ہوتی ہے ۔ یوں کہنا چاہیے کہ داستانوں کی دنیا وہ خواب کی دنیا ہے جو ہر انسان اپنے وجود باطنی میں آباد کیے رکھتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ خواب کی دنیا کے قوانین معمولی دنیا سے مختلف ہوتے ہیں لیکن ہوتے ضرور ہیں ۔ اصل اصول یہ ہے کہ پڑھنے والے کو یہ شعور ہوتا ہے کہ میں بھی داستان کا ہیرو بن سکتا ہوں ، میں بھی یہ کارنامے سر انجام دے سکتا ہوں ، مجھ پر بھی نازنینیں مرسکتی ہیں ، میں بھی ایسے حیرت انگیز کام کرسکتا ہوں کہ دنیا عش عش کر اٹھے ۔ حرمان زندگی کا درمان دریافت کرنا انسان کے لیے اس قدر ضروری ہے کہ آج کل کے افسانہ نگار بھی نئے اسلوب و انداز میں ایسی چیزیں لکھتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ انسان اپنی خواب کی دنیا میں کس طرح زندگی بسر کرتا ہے ۔ اس سلسلے میں مشہور امریکی مزاح نگار تھربر کا افسانہ ''والٹر مٹی کی حیات خفیہ'' ایک کارنامہ ہے ۔ اس چھوٹے سے افسانے میں والٹر مٹی اپنے آپ کو کبھی کسی جہاز کا کپتان دار پاتا ہے ، کبھی ایک کامیاب سرجن ، کبھی اسے موت کی سزا دی جاتی ہے اور وہ سپاہیوں کے سامنے ایک فاتحانہ انداز میں کھڑا مسکراتا ہوا اپنی جان ، جان آفریں کے سپرد

کر دیتا ہے۔

ہوتا صرف یہ ہے کہ مٹی کی بیوی خرید و فروخت کر رہی ہے، اس دوران میں مٹی خواب کی دنیا میں داخل ہو کر تمنا کے قصر تعمیر کرتا ہے اور جو چیزیں اسے حاصل نہیں ہو سکی تھیں، انھیں بہ جبر و قہر حاصل کرتا ہے۔ یہ چار پانچ صفحے کا مختصر افسانہ ہے لیکن عصر حاضر کے تحسر و حرماں کی اتنی اچھی تصویر راقم السطور نے کم دیکھی ہے[1]۔

مختصر یہ کہ داستانوں میں حرماں کا احساس مطلقاً نہیں ہوتا۔ آپ جو چاہتے ہیں حاصل کر سکتے ہیں۔ تقدیر خسرو پرویز کے ترنج زر کی طرح آپ کی مٹھی میں ہوتی ہے کہ جو شکل آپ اسے چاہیں دے لیں، یہی داستان کی دلچسپی کا راز اور یہی اس کی ابدی مقبولیت کا سبب ہے۔

(۵) داستانوں میں مافوق الفطرت عنصر کا استعمال صناعانہ چابک دستی سے کیا جاتا ہے۔ کردار جن ہوں یا بھوت، دیو ہوں یا پری، اصلاً اور احساساً انسان ہوتے ہیں۔ داستان سرا کی شعبدہ گری کا راز یہ ہے کہ وہ فوق الفطرت کے عنصر کی تفصیلات عین فطرت کے مطابق دیتا ہے۔ چناں چہ ہم خلاف واقعہ مافوق الفطرت بات کو تو بھول جاتے ہیں، لیکن اس کی تفصیلات جو مطابق فطرت ہوتی ہیں، یاد رہ جاتی ہیں؛ مثال کے طور پر 'طلسم ہوشربا' میں بہار کہ مشہور ساحرہ ہے، گلدستۂ سحر مارتی ہے، فوراً ایک باغ سحر وجود میں آتا ہے؛ اب داستان سرا اپنی قوت بیانیہ سے کام لے کر اس باغ کی تصویر ایسی کھینچتا ہے کہ ہم ہر پھول کا رنگ دیکھتے ہیں، ہوا کے جھونکوں کی مہک ہم تک پہنچتی ہے۔ جو شخص مسحور ہوتا ہے اس کا بیان بڑی کاری گری سے کیا جاتا ہے۔

مختصر یہ کہ ہم یہ تو بھول جاتے ہیں کہ باغ سحر کبھی وجود میں آ ہی نہ سکتا تھا لیکن یہ بات ہمیں یاد رہ جاتی ہے کہ باغ کتنا خوبصورت تھا، پھول کتنے رنگین اور وہاں کی فضا کتنی دل پزیر تھی۔

اسی طرح بھوتوں اور پریتوں، جنوں اور پریوں کی زندگی کی تصویر اس طرح کھینچی جاتی ہے کہ وہ بھی ہماری طرح زندگی کے دکھ درد،

۱۔ تھربر کی تصانیف کا انتخاب۔ نیویارک، ''والٹر مٹی کی حیات خفیہ''۔

سوز و ساز اور سوگ بروگ سے متاثر ہوتے ہیں - اس تعصب کی تصویر اتنی مطابق فطرت ہوتی ہے کہ ہمیں یہ یاد نہیں رہتا کہ اس کردار کے سر پر سینگ بھی تھے - صرف یہ یاد رہ جاتا ہے کہ اس کے دل میں بھی محبت پھول کی مہک کی طرح رسی بسی ہوئی ہے - اس نے بھی حرمان حیات کی تلخی چکھی ہے ، اس کے وجود معنوی کے زخموں سے بھی مایوسی اور ناکامی کا زہر ٹپکا ہے -

(٦) داستانوں کے کردار اولوالعزم اور مہم جو ہوتے ہیں - وہ اعلیٰ ترین اخلاقی اقدار کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں ، ان کو زندگی بسر کرتے دیکھ کر خود انسان کے دل میں زندگی بسر کرنے کا سلیقہ اور حوصلہ پیدا ہوتا ہے - یہ درست ہے کہ ایسے کردار انسان کو اکثر دنیا میں نظر نہیں آتے ، لیکن یہ وہ کردار ہیں جنھیں انسان دیکھنا چاہتا ہے ، بلکہ سچ پوچھیے تو داستان پڑھنے والا موقع اور محل کے مطابق اپنے آپ کو ہر کردار کا مثنیٰ سمجھنے لگتا ہے - اسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے داستان کے کردار مہمات سر نہیں کر رہے ہیں ، خود میں سفر حیات کو اس طرح طے کر رہا ہوں کہ دنیا عش عش کر اٹھی ہے -

حقیقت یہ ہے کہ اردو داستانوں کے انتقاد کے سلسلے میں کلیم‌الدین احمد نے 'طلسم ہوشربا' پر جو کچھ لکھا ہے وہ بصیرت ، ژرف نگاہی اور گیرائی کے اعتبار سے بے مثال ہے - اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے انتقادی فیصلوں میں کبھی کبھی جھنجھلاہٹ کا سا رنگ پیدا ہو جاتا ہے لیکن 'طلسم ہوشربا' پر انھوں نے جو کچھ لکھا ہے ، اس میں اعتدال اور توازن بیشتر ملحوظ خاطر رہا ہے -

ان کا خیال ہے کہ 'طلسم ہوشربا' کا انتخاب شائع ہونا چاہیے تاکہ غیر ضروری چیزوں کی بھرمار سے اور مختلف کوائف کی تکرار سے جو برا اثر مرتب ہوتا ہے وہ نہ ہونے پائے - ایک ایسا انتخاب شائع ہو چکا ہے لیکن افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ اس سے 'طلسم ہوشربا' کی خوبیاں اجاگر نہیں ہوئیں - کم از کم اس تصنیف کی مجموعی حیثیت کا اندازہ لگانا اس انتخاب کے ذریعے ناممکن ہے - راقم‌السطور کا خیال ہے کہ یہ داستانیں اپنی اصلی صورت ہی میں باقی رہیں تو ان کی صحیح قدر و قیمت متعین کی جا سکتی ہے -

کلیم‌الدین احمد لکھتے ہیں :

" جب ہم اس داستان کو پڑھتے ہیں تو اپنے کو کسی دوسری دنیا میں پاتے ہیں - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنی روح کو کسی سرحد سے گزار کر ہم ایک ایسے مقام پر پہنچے ہیں جو اجنبی سا ہے ، جس سے ہم پہلے ناآشنا تھے ، جہاں ہر شے نئی ، حیرت انگیز اور پر اسرار معلوم ہوتی ہے - اس سلطنت کی سرکار نئی ہے ، قوانین نئے ہیں ، ساری فضا انوکھی ہے لیکن ساتھ ساتھ یہ چیزیں جانی بوجھی بھی ہیں - شروع میں اچنبھا تو ضرور ہوتا ہے لیکن آہستہ آہستہ ہماری حیرت مٹنے لگتی ہے اور ہم مختلف چیزوں کو پہچاننے لگتے ہیں - گویا کبھی پہلے ، سینکڑوں برس پہلے اپنی روح اس دنیا میں بستی تھی یا کبھی اس نے اس ملک کی سیر کی تھی ، لیکن اسے مدت ہوئی اور زمانے کی رفتار ، وقت کی پرواز نے جاتے ہوئے نقوش کو دل سے بھلا دیا تھا - مگر نقوش یک قلم مٹنے نہ پائے تھے ، حافظے میں محفوظ تھے اور پھر ابھر آئے - یا ایسی کیفیت ہوتی ہے جیسے کسی نے کوئی دلچسپ خواب دیکھا ہو اور یکایک وہ خواب حقیقت سے بدل گیا ہو اور اس کی جاگی ہوئی آنکھوں کے سامنے کھڑا مسکرا رہا ہو . . . .

"ہماری زندگی کی بے رنگی اور ہماری بے اطمینانی مسلم ہے - بوقلمونئی تجربات پر ہمیں دسترس نہیں - جو تمنائیں دل میں ابھرتی ہیں ، جو اولوالعزمی دماغ محسوس کرتا ہے ، جو اطمینان روح ڈھونڈتی ہے ، وہ اس دنیا میں میسر نہیں - زندگی بے درد ، بیکار اور بے معنی معلوم ہوتی ہے - اس کی بے رنگی ، یکسانی ، بے لطفی وبال جان ہو جاتی ہے اس لیے کسی راہ نجات کی تلاش ہوتی ہے اور یہ راہ نجات ہمیں وہ دوسری زندگی دکھاتی ہے جو ہم اپنی چوبیس گھنٹے والی زندگی کے ساتھ ہی ساتھ بسر کرتے ہیں - یہ دوسری زندگی زیادہ رنگین اور متنوع اور دلچسپ ہوتی ہے - یہ محدود نہیں ہوتی ، اس کی وسعت کی کوئی انتہا نہیں ہوتی ، یہاں ساری تمنائیں اور اولوالعزمیاں پھلتی پھولتی ہیں ، یہاں ہماری روح سکون کامل محسوس کرتی ہے اور یہ زندگی مہمل و بے معنی نہیں ہوتی - اس میں معنی خیزی ہوتی ہے ، حقیقی لطافت ہوتی ہے ، حقیقی مسرت ہوتی ہے - اسے خیالی زندگی یا خواب کی زندگی کہتے ہیں - اس میں ایک تازگی و شادابی ہوتی ہے ، ایک جان ہوتی ہے جو روزمرہ کی زندگی

میں میسر نہیں ۔

''ہر شخص کو اتنی فرصت نہیں ہوتی اور اتنی طاقت بھی نہیں ہوتی کہ وہ اس خیالی زندگی کو اس کی ساری نیرنگیوں ، دلچسپیوں اور لطافتوں کے ساتھ اپنے تخیل کی مدد سے بسر کر سکے ۔ روزانہ فرائض اسے اس قدر منہمک رکھتے ہیں ، محنتیں اور پریشانیاں اس کا اس قدر خون چوس لیتی ہیں کہ اس میں زیادہ سکت نہیں رہتی اور وہ صرف چند لمحوں کے لیے اس دوسری زندگی کی روح فزا لطافتوں سے متمتع ہو سکتا ہے اور یہ حظ بھی نا مکمل اور غیرتشفی بخش ہوتا ہے ۔ گویا وہ اس زندگی کی جھلک سے آشنا ہوتا ہے لیکن پردہ اٹھا کر اس کی رعنائیوں سے محظوظ نہیں ہو سکتا اور اطمینان کے ساتھ اس کے حسین گلی کوچوں میں چل پھر نہیں سکتا ۔ اگر سکت ہو بھی تو اکثر اس کے تخیل میں یہ زور نہیں ہوتا کہ وہ اسے کامل تشفی دے سکے ۔ بہرکیف ہر شخص نے اس دنیا کی جھلک دیکھی ہے اور شاید اس سے باضابطہ روشناس ہونا چاہتا ہے ۔ یہ تمنا 'طلسم ہوشربا' کے ذریعے بر آتی ہے ۔ 'طلسم ہوشربا' میں یہ دوسری زندگی اپنی جملہ نیرنگیوں ، لطافتوں اور رعنائیوں کے ساتھ مسکراتی ہے اورہمیں دعوت نظارہ دیتی ہے ۔ اس دوسری دنیا میں اپنی معمولی دنیا کی جانی ہوئی چیزوں کی تلاش دانش مندی سے بعید ہے ۔ اس دوسری زندگی میں اپنی معمولی زندگی کی پریشان کن مشکلیں کہاں سے آئیں ؟

''اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے اور اس سے انکار ممکن نہیں کہ 'طلسم ہوشربا' خواب کی دنیا ہے ، اس میں خیالی زندگی خواب کی زندگی کی تصویر کشی ہے ، تو پھر اسے واقعیت اور حقیقت کے معیار سے جانچنا غلط ہے ۔ مطلب یہ نہیں کہ یہاں واقعیت اور حقیقت سے یک قلم کنارہ کشی اختیار کی گئی ہے ؛ اس میں ''واقعیت و حقیقت'' ہے لیکن نفسیاتی، جس کا بیان ہوچکا ہے ۔ ہاں تو 'طلسم ہوشربا' خواب کی دنیا ہے اس لیے یہاں کے اصول و قوانین مختلف ہیں اور پہلے یہ کچھ اجنبی اور حیرت انگیز نظر آتے ہیں ۔ یہاں ہر شے کی وضع اور تراش خراش انوکھی ، ہر پھول کا رنگ نیا ، غرض جو چیز ہے وہ ایک نرالا بانکپن رکھتی ہے ۔ لیکن حیرت کے بعد ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے کہ یہ جگہ دیکھی ہوئی ہے اور یہ لوگ جانے ہوئے ہیں کیوں کہ 'طلسم ہوشربا' میں اس خواب کی زندگی نے ، جسے ہم چند لمحوں کے لیے بسر کرتے

ہیں ، جس کی ہم نا مکمل جھلک دیکھا کرتے تھے اس خواب نے حقیقت اور پائداری کا جامہ پہن لیا ہے اور ہمارا استعجاب دراصل صرف اس وجہ سے ہے - اب وہ زندگی حباب کی طرح نازک ، اجل در کنار نہیں بلکہ پہاڑ کی طرح ٹھوس، اٹل اور پائدار ہو گئی ہے -

''جس دنیا میں ہم بستے ہیں وہاں زندگی پابند ہے ، زنجیروں میں جکڑی ہوئی ہے ، تنگ و تاریک زندان میں مقید ہے - 'طلسم ہوشربا' میں زندگی اس قید و بند سے آزاد ہے - سمندر کی موجوں کی طرح ہوا ، پر اڑنے والے بادلوں کی طرح ، تیز و تند ہواؤں کی طرح ، شہاب ثاقب کی طرح آزاد ہے - یہاں کوئی ہر روز کا معمول نہیں ، کوئی مقررہ دستورالعمل نہیں ، یہاں ہر روز ایک ھی قسم کے فرائض کی انجام دہی فرض نہیں ، یہاں ایک ہی قسم کے کام کی روزانہ تکرار بے لطفی اور تنگ دلی کا سبب نہیں ہوتی ، یہاں ہماری امنگوں اور ہمارے حوصلوں کو ٹھکرا نہیں دیا جاتا - غرض اس دنیا میں وہ روح فرسا چیزیں نہیں جن سے زندگی وبال جان ہو جاتی ہے - غیر متوقع واقعات اس دنیا کا قانون ہیں ، حیرت انگیز کرشمے آئے دن ہوتے رہتے ہیں - یکسانی کے بدلے بوقلمونی ، حیرت انگیز ، ناقابل یقین بو قلمونی ہے - ہر روز ، ہر ساعت ، ہر لمحہ کچھ نہ کچھ ہوتا رہتا ہے اور جو کچھ ہوتا ہے وہ دلچسپ اور عجیب ہوتا ہے - نئے تجربات کا دروازہ کھلا ہوا ہے جس سے رنگینی اور دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے یعنی یہاں زندگی ایک چمکتا ہوا قوس قزح ہے جس کے حسن میں ہونے والے طوفان اضافہ کرتے ہیں - طوفان تو آئے دن آتے ھی رہتے ہیں لیکن یہ قوس قزح مٹتا نہیں بلکہ الگ اور اٹل برابر نظر آتا ہے اور یہ طوفان اس کے مختلف رنگوں کو زیادہ رنگین اور چمکیلا بنا دیتا ہے -

''بہر کیف 'طلسم ہوش ربا' میں زندگی آزاد اور رنگین اور چمکیلی ہے - یہاں اولوالعزمی کا میدان ہے ، جرأت اور ہمت و طاقت کی آزمائش ہے ، امن و امان کے بدلے خطروں سے سابقہ ہے - اپنی ہمت اور قوت کے مطابق ہر شخص ناموری حاصل کر سکتا ہے - ہر شخص مختلف مہمیں سر کر سکتا ہے - یہاں صلائے عام ہے ، کوئی روک ٹوک نہیں - جانب داری ، ناانصافی نہیں - میدان سامنے ہے ، ہر شخص اپنی شجاعت و طاقت آزماتا ہے اور اپنی

شجاعت و طاقت کا صلہ پاتا ہے اور اپنی ذاتی خوبیوں ، اپنے زور بازو سے بلند مرتبہ حاصل کرتا ہے ۔ ملک و مال کسی کی ملکیت خاص نہیں ۔ اگر کوئی نا اہل ہے تو پھر بہت جلد وہ اپنا ملک کھو بیٹھتا ہے اور اسے اپنے مال سے دستبردار ہونا پڑتا ہے ۔ یہ دنیا تنگ نہیں ، محدود نہیں اس لیے اس کی گنجائشیں کبھی ختم نہیں ہوتیں اور اولوالعزمی ، بلند حوصلگی کے اظہار اور تشفی کے لیے کبھی نہ ختم ہونے والے مواقع کا سلسلہ جاری رہتا ہے ۔ ایک تخت پر قبضہ کرنے کے بعد دوسرے ملک پر نظر پڑتی ہے ، ایک ظالم کو شکست دے کر دوسرے کی طرف توجہ ہوتی ہے ، ایک طلسم فتح کرنے کے بعد دوسرے طلسم سے سابقہ پڑتا ہے ، اس لیے یہ ڈر نہیں کہ یہ سلسلہ ختم ہو جائے گا اور پھر عالی ہمتی کے اظہار کا رستہ محدود ہو جائے گا ۔ ایک اسد ، ایک ایرج ، ایک نورالدھر کے آگے تیمور لنگ ، سیزر ، نپولین ، ہٹلر کی کوئی حقیقت نہیں ۔ اس دنیا میں بس ایک ھی تیمور لنگ ، ایک ھی سیزر ، ایک ھی نپولین ، ایک ھی ہٹلر ہے ، دوسروں کو مواقع نہیں ملتے ۔ ان کی تمنائیں دل کی دل ھی میں رہ جاتی ھیں ، وہ کبھی پھولتی پھلتی نہیں ۔ لیکن 'طلسم ہوش ربا' میں ہر شخص اسد یا ایرج یا نورالدھر ہو سکتا ہے ، سب کے لیے راستہ برابر کھلا ہوا ہے ۔

"یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ 'طلسم ہوش ربا' میں صرف شجاعت ، زور و طاقت کا امتحان ہے اور یہاں ہر شخص صرف خطرناک زندگی بسر کر سکتا ہے ۔ زندگی خطرناک ہے اور اس لیے دلچسپ ہے ، پھسپھسی اور بے لطف نہیں ۔ زندگی کا یہی ایک رخ نہیں ، ایک دوسرا لطیف ، نرم و ملائم پہلو بھی ہے ۔ اگر ہم جنگ کا استعارہ جاری رکھیں تو یہاں دوسری قسم کی مہمیں بھی ھیں ، یعنی عشق کی ، اور یہ مہمیں بھی کسی خاص فرد کی جاگیر نہیں اور ان کا سلسلہ بھی برابر جاری رہتا ہے ، اور یہ سلسلہ کوئی علیحدہ چیز نہیں ، یہ دوسرے سلسلے کے ساتھ اس طرح گوندھا ہوا ہے کہ دونوں کو ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا ممکن نہیں ۔ ھاں تو عشق کی مہمیں بھی ھیں ۔ کسی ایک طرف شجاعت کی آزمائش ہے تو دوسری جانب محبت کا ، جوانی کا ، جوانی کی امنگوں کا امتحان ہے ، جذبات کا اظہار ہے ، جذبات کی کشمکش ہے ، ولولہ ہے ، جوش ہے ، جنت سامان مسرت ہے ، تمنائیں ھیں ، حسرتیں

ہیں ، بے تابیاں ہیں ، ناکامیاں اور ناامیدیاں ہیں ، غرض جذباتی دنیا بھی وسیع ہے ۔ اور ذاتی تجربات ـــــ ہر قسم کے جذباتی تجربات کا ایک بڑھتا ہوا سلسلہ جاری ہے اور وہ تنگی ، کمی ، معاشرتی قوانین کی بندش نہیں جو ہماری تمناؤں کو اس دنیا میں بارور نہیں ہونے دیتی ۔ حسینان جہاں کی کمی نہیں ، ایسے جانان دلفریب ، رہزن صبر و شکیب ، غارت گر متاع خرد و ہوش یہاں ملتے ہیں اور اس کثرت سے ملتے ہیں کہ جس کی مثال کبھی نہ دیکھی ہوگی ۔ ہمت شرط ہے ، پھر دامن کو گلہائے مراد سے بھرنا کوئی مشکل نہیں ۔ گل ہائے رنگا رنگ سے اس چمن کی زینت ہے اور گل چینی اپنا کام ہے ، سبھی پھول اپنے ہیں ۔ ایک ملکۂ مہ جبیں الماس پوش پر اسد کو قناعت کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی ۔ ملکۂ لالاں خونی قبا اور کتنی مہ جبینیں اسد کی جذباتی دنیا کی تزئین کا سامان ہیں ۔

''رزم کی اگر خواہش ہے تو '' ہمیں گوی و ہمیں میدان '' کوئی شے مانع نہیں ۔ بزم کی طرف میلان ہے تو سامان عیش و عشرت دعوت نظارہ دیتے ہیں ۔ کہیں جنگ کا ہنگامہ ہے ، میدان کارزار ہے ، خونی کشمکش ہے ، پہلوانان پیل تن اور بہادران صف شکن کا جماؤ ہے ، کسی طرف معشوقان عاشق خصال کا جمگھٹا ہے ، عشق کی کارفرمائیاں ہیں ، کبھی میدان جنگ و جدل ہیں ، جرأت کا امتحان ہے ، تو کبھی عشق کی بھول بھلیاں ہیں ، حیرانی و پریشانی ہے ، گردش لیل و نہار کے نقشے ہیں ، ابھی عیش و عشرت کا سامان ہے تو ابھی رنج و الم ، درد و مصیبت کی دشوار گزار گھاٹیوں سے گزرنا ہے ۔ بدلنے والے مناظر بھی ہماری آنکھوں کو مسرت بخشتے ہیں ۔ یہاں بھی تنوع کی کمی نہیں ؛ کہیں ایسا خوفناک صحرا ہے جسے دیکھ کر فرشتے بھی پناہ مانگیں تو کہیں ایسا سبزہ زار ، ایسے پھول کھلے ہوئے ہیں جو اپنے رنگ و بو سے نئی زندگی عطا کرتے ہیں ۔

لکھی جو اے جان داستاں یہ عجب مزے کی حکایتیں ہیں
کہیں ہے جنگ و جدل کا ساماں کہیں ہے عیاریوں کا چرچا
کسی جگہ پہ صفت مکاں کی کہیں پہ تعریف شہر کی ہے
کہیں پہ آمد ہے لشکروں کی کہیں لڑائی کا ہے سراپا

کہیں ہے نیرنگیٔ طلسمی کہیں ہے اس میں بیان جادو
کہیں ہے وصف بہار گلشن کہیں بیان صفات صحرا
کہیں ہے جھگڑا جو عاشقوں سے تو نازنینوں کی پیاری باتیں
کہیں سراپا ہے حسن دلبر کہیں ہے میلے کا اس میں جلسا
کہیں کسی پر کوئی ہے عاشق تو لطف الفت لکھا گیا ہے
بیان ہجرت جو کوئی دیکھے تو غم کا ساماں لکھا ہے کیا کیا

تعلی بر طرف ، طلسم ہوش ربا میں تنوع ہے ، ہماری تفریح کا بے شمار سامان ہے ، لیکن یہ تنوع ، یہ ساز و سامان اہم نہیں ۔ جنگ و جدل کا سامان "عیاریوں کا چرچا" مکان کی صفت ، شہر کی تعریف ، لشکروں کی آمد ، لڑائی کا سراپا ، طلسم کی نیرنگی ، جادو کا بیان ، "وصف بہار گلشن" یا "بیان صفات صحرا" ، عاشقوں سے جھگڑا ، نازنینوں کی پیاری باتیں ، حسن دل ربا کا سراپا ، میلے کا جلسہ ، الفت کا لطف ، غم کا سامان ، یہ چیزیں اہم نہیں ۔ اصل یہ ہے کہ یہاں ہم اپنی خشک ، سادہ اور بیرنگ زندگی کی خشکی ، سادگی ، بیرنگی سے نجات پا لیتے ہیں ۔ زندگی کی تنگی وسعت سے اور مجبوری آزادی سے بدل جاتی ہے ۔ یہاں زمین سخت اور آسمان دور ہے ۔ اگر ہو بھی تو زمین کو نرم بنا سکتے ہیں اور آسمان کو نزدیک کھینچ لا سکتے ہیں ۔

"یہ بھی فطرت کا تقاضا ہے کہ کوئی شخص اپنی زندگی سے مطمئن نہیں رہتا ۔ اسے ہر قسم کا آرام میسر ہو ، مال و دولت ، جاہ و جلال سے اسے بہت کچھ حاصل ہو ، ساری دنیا اس کی قسمت پر رشک کرے ، لیکن وہ کامل اطمینان کی زندگی نہیں بسر کرتا ۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس نے اپنے جملہ اوصاف سے صحیح کام نہیں لیا ۔ کتنے اچھے مواقع آئے جن سے اس نے فائدہ نہیں اٹھایا اور کتنی ایسی باتیں اس نے کہیں جن سے پرہیز لازم تھا ۔ غرض وہ سمجھتا ہے کہ زندگی کے دوراہے میں وہ غلط رستے پر چل کھڑا ہوا ، اس لیے شعوری یا غیر شعوری طور پر وہ چاہتا ہے کہ اسے پھر ایک مرتبہ موقع مل جائے اور وہ اپنی زندگی کو بہتر ، زیادہ خوش گوار و اطمینان بخش بنا سکے ۔ اگر وہ ڈپٹی مجسٹریٹ ہے تو اس کی تمنا ہے کہ وہ ہائی کورٹ کا جج ہو جائے تو اس کی تمنا بر آئے گی ۔ اس دنیا میں جو ہو چکا ہے وہ پتھر کی لکیر کی طرح مٹ نہیں سکتا ۔ اگر ہم کسی غلط راستے پر چل کھڑے

ہوئے تو پھر ہم لوٹ نہیں سکتے ۔ غالباً اگر ہمیں دوسرا موقع مل بھی جائے تو کوئی فرق نہ ہوگا ۔ بہرکیف ہر شخص کے دل میں اس قسم کی تمنا موج زن ہوتی ہے اور یہ تمنا 'طلسم ہوش ربا' کی دنیا میں پوری ہو جاتی ہے ۔ اس دنیا میں وہ نت نئی زندگی بسر کر سکتا ہے ۔ ایک موقع کے بدلے اسے ہزار مواقع اپنی زندگی کو بدلنے ؛ اسے بہتر بنانے کے ملتے ہیں ۔ وہ اسد ہو سکتا ہے ، عمرو عیار ہو سکتا ہے ، افراسیاب ہو سکتا ہے ، کوکب روشن ضمیر ہو سکتا ہے ۔

''ارسطو نے کہا تھا ٹریجڈی ہمیں جذبات کی زیادتی اور شدت سے نجات دیتی ہے ۔ دردمندی اور خوف کے ذریعے سے ہمیں جذبات کی زیادتی اور شدت سے نجات ملتی ہے اور ہماری طبیعت ہلکی ہو جاتی ہے ، لیکن حقیقت یہ ہے کہ زندگی ، روزمرہ کی زندگی ، ایسی بے لطف ، یکساں ، ڈھیلی ہوتی ہے کہ جذبات کی زیادتی اور شدت کی نوبت ہی نہیں آتی ۔ دل جذبات سے لبریز نہیں ، تقریباً خالی ہوتا ہے اس لیے ٹریجڈی یا کسی صنف ادب سے جذبات کی اصلاح نہیں ہوتی ۔ ایک انگریز نقاد نے لکھا ہے کہ ٹریجڈی روزہ نہیں روزی ہے ، دعوت ہے ۔ اسی طرح 'طلسم ہوش ربا' معمولی کھانا نہیں ، ایک عظیم‌الشان دعوت ہے اور شاہان جہاں کے لائق ۔ ہر شے کی افراط ہے ، کسی شے کی کمی نہیں اور پھر چند خوش قسمت لوگوں کے لیے نہیں بلکہ یہ دعوت ، دعوت عام ہے ۔

''ادب زندگی کی عکاسی کا دوسرا نام نہیں ، آرٹسٹ نقال نہیں ، وہ زندگی کی نقل نہیں اتارتا ، اس کی حساس طبیعت اور باریک بین آنکھیں جب اپنے گرد و پیش دیکھتی ہیں تو اسے ایک قسم کی بے اطمینانی ہوتی ہے ۔ ہر طرف اسے بے ترتیبی ، بد نظمی ، نا موزونیت ، بد صورتی ، تنگی ، فشار اور عدم تکمیل کی مثالیں نظر آتی ہیں اور وہ ان نقائص کو رفع کرنا چاہتا ہے ۔ وہ بے ترتیبی ، بد نظمی ، ناموزونیت کے بدلے بہتر ترتیب ، بہتر نظم ، تناسب و موزونیت کے نمونے پیش کرتا ہے ۔ وہ بد صورتی ، عدم تکمیل سے منغض ہو کر ایک حسین اور مکمل دنیا کی تخلیق کرتا ہے ۔ وہ تنگی و فشار کو وسعت اور آزادی سے بدل دیتا ہے ۔ 'طلسم ہوش ربا' میں بھی اس قسم کی کوشش عمل میں آئی ہے ۔ یہاں بھی بے ترتیبی ، بد نظمی ، ناموزونیت کا نام و نشان

نہیں ۔ (صناعی کے نقائص سے جو بہت ہیں ، سر دست بحث نہیں) یہاں زندگی کی ایک بہتر ترتیب و تنظیم پیش کی گئی ہے ۔ زندگی حسین ، مکمل اور تشفی‌بخش ہے ۔ تشفی بخش اس لیے کہ یہاں ہماری امنگیں ، ہماری تمنائیں ، ہماری اولوالعزمیاں کھلنے سے پہلے مرجھا نہیں جاتیں ۔ وہ پھولتی پھلتی ہیں اور ہمیں محرومیوں ، شکستوں ، مایوسیوں سے ہمیشہ سابقہ نہیں پڑتا ۔ مکمل اس لیے کہ زندگی کے کسی پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کرنا ہوتا ۔ زندگی اپنی پیچیدگی ، اپنی ساری نیرنگی کے ساتھ ترقی پاتی اور پروان چڑھتی ہے ۔ حسین اس لیے کہ زندگی اپنے نقائص و حدود اپنی بد صورتی و ناموزونیت سے نجات پا کر ستاروں کی طرح چمکتی ہوئی نظر آتی ہے . . . . .

" 'طلسم ہوشربا' عجب مجموعۂ اضداد ہے ۔ ایک طرف تو اس میں تخیل کی آزاد جولانی ہے ، طلسم ہے ، طلسمی اشیا ہیں ، جادوگر ہیں اور عجیب و غریب جادو کے کرشمے ہیں ۔ غرض ایک ایسی دنیا ہے جسے ہماری جانی ہوئی دنیا سے کسی قسم کا لگاؤ نہیں ۔ دوسری جانب اس آئینے میں واقعی اور حقیقی چیزوں کی جلوہ گری ہے ، ایک مخصوص عہد کے طرز معاشرت کی تصویریں ہیں ، مقامی رنگ ہے ، تخیل کی بیباک خلاقی کے پہلو بہ پہلو اپنے گرد و پیش کی دیکھی ہوئی چیزیں ہیں ۔ اس تضاد سے 'طلسم ہوشربا' میں کسی قسم کا نقص نہیں پیدا ہوتا اور نہ قارئین کی دلچسپی میں کمی ہوتی ہے ۔ وجہ یہ ہے کہ یہاں ہم ایک ایسے عالم میں جا پہنچتے ہیں ، جہاں ساری ضدیں مٹ جاتی ہیں ، تلخی ہو یا کرختگی وہ میٹھے اور سریلے بول میں تبدیل ہو جاتی ہے ۔

" امیر حمزہ اور ان کے فرزند عرب کے باشندے ہیں اور ایک حد تک وہ ان اوصاف کے حامل ہیں ، جو عربوں کے ساتھ مخصوص ہیں ۔ وہ جری ، بہادر، نڈر، بے مثل لڑنے والے ہیں ۔ حمیت ، فیاضی، مہمان نوازی ، یہ خوبیاں گویا انھی کے لیے پیدا ہوئی ہیں ۔ لیکن ان کی زندگی کا ایک مخصوص پہلو ہندی رنگ میں رنگا ہوا ہے اور اس عہد کی یاد تازہ کرتا ہے جب بادشاہوں اور امیروں میں عیش پسندی آ گئی تھی ، جب ہندوستان میں اسلامی سلطنت کے شیرازے بکھرنے لگے تھے اور جب جان بازی کی جگہ عیاشی نے لے لی تھی ۔ وہ بھی کیا زمانہ تھا جب لوگوں کی رگیں ڈھیلی پڑ گئی

تھیں اور خون کی گرمی سرد ہو گئی تھی - "جہاں بانی" اور "جہاں بینی" دونوں سے کوئی واسطہ باقی نہ رہا تھا اور جی کھول کر "داد عشرت" دی جاتی تھی - "طلسم ہوشربا" میں "یہ شیران عرب" بھی خوب "داد عشرت" دیتے ہیں - وہ جس سمت بھی نکل جاتے ہیں انہیں کوئی ملکہ ، شہزادی یا حسینہ مل جاتی ہے " جس کی زلف رسا سنبل کے دھوییں اڑاتی ہے - پیشانی میں اس کی وہ چمک کہ صدقے جس پر آفتاب فلک - بھویں اس کی خم‌دار شمشیر دو دم ، جو کریں اشارے میں قتل عالم . . . نرگس ان آنکھوں کو دیکھ کر آنکھیں چرائے اور غزال‌ختن صدقے ہوجائے . . لب لعلیں پر لعل بدخشانی ہیرا کھائے ، گوہر دندان کی چمک کے آگے موتی بے آبرو ہو جائے . . . . رگ گلبرگ سے زیادہ تر پتلی اس کی کمر . . . . بارہ پندرہ برس کا سن ، زیور الماس میں غرق، آنکھوں میں سرمہ لگا ہوا ، ہونٹوں پر پان کا لاکھا جما ہوا ، گلے میں موتیوں کی مالا ، ماتھے پر افشاں چنی ہوئی ، ہاتھوں میں مہندی لگی ہوئی ، پور پور میں چھلے ، ہاتھوں میں دست بند ، بازوؤں پر نورتن ، کانوں میں بالا ھلال کی طرح پڑا ، پاؤں میں گھنگھروؤں کی چھاگل . . . . " فطری طور پر شیر عرب اس حسینہ پر شیدا ہو جاتا ہے اور وہ حسینہ بھی اس شیر عرب پر مائل ہوتی ہے ، پھر کیا ہے "دور جام بے دغدغہ نیرنگی ایام" چل نکلتا ہے ، بلکہ طوائفوں کو بلاتی ہے اور ناچ گانا شروع ہوتا ہے - یعنی بجنسہ وہ سماں ہے جو سلطنت مغلیہ کے زوال کے زمانے میں ہر طرف نظر آتا تھا -

"یہ پیش پا افتادہ بات ہے کہ اردو ادب میں ہندوستان کے مخصوص طرز معاشرت کی وجہ سے عشق کی داستان ، اگر اسے عشق بازی کے الزام سے بچایا جائے تو ، غیر فطری ہو جاتی ہے - ہندوستان میں پردے کا رواج ہے اس لیے مرد عورت آزادانہ مل جل نہیں سکتے - مرد جن عورتوں سے آزادی کے ساتھ مل سکتے ہیں وہ عموماً بیسوا ہوتی ہیں یا نیچے طبقے کی - "طلسم ہوشربا" میں بھی داستان گو نے یہی دقت محسوس کی تھی - اسلام میں پردہ ہے لیکن جس قسم کا پردہ "طلسم ہوشربا" میں رائج ہے وہ اسلامی نہیں ، ہندوستانی ہے ، اس لیے ایک مسلمان جانباز کسی مسلمان خاتون سے نہیں مل سکتا ، اس لیے یہ آسان ترکیب نکال لی گئی کہ ہر ملکہ ، شہزادی یا حسینہ غیر مسلم ہوتی

ہے اور جب وہ مسلمان ہو جاتی ہے تو پھر وہ محل کے اندر بھیج دی جاتی ہے ' اس کی آزادی کے دن ختم ہو جاتے ہیں۔لیکن شیران عرب کو دوسری غیرمسلم شہزادیاں مل جاتی ہیں اور یہ شہزادیاں اپنی کم‌سنی اور معصومیت کے باوجود بیسواؤں کی سی حرکتیں کرتی ہیں ۔ ایک مثال ملاحظہ ہو لیکن ہر جگہ یہی عالم ہے ۔ غضنفر اس حور جنت کو دیکھ کر غش کر گیا ۔ اس نازنین نے گلاب اس کے منہ پر چھڑکا کہ اس کو ہوش آیا ۔ اٹھ کر ہاتھ پکڑ لیا ، مسکرا کے ناز و انداز دکھائے ، کمر کولھے کا عالم دکھاتی چلی اور غضنفر کو بارہ دری میں لا کے مسند پر بٹھایا ۔ کشتی شراب کی طلب کی ، جام مئے ارغوانی سے بھرا اور پنجۂ حنا آلود ، رشک پنجہ آفتاب پر رکھ کر دیا ۔ غضنفر نے کہا '' اے ملکہ !

اگر شاہی ترا آخر چہ نام است   وگر ماہی ترا منزل کدام است

اس نے ہنس کر کہا ''میں ملکہ سرخ موئے کاکل کشا کی بیٹی ہوں ، میرا نام سلطان عنبربن مو ہے ''. . . غضنفر نے جام اس کے ہاتھ سے لے کر پیا ، پھر تو دور جام بے دغدغۂ نیرنگی ایام چل نکلا ۔ باتیں محبت آمیز ہونے لگیں ۔ شہزادے نے گلے میں ہاتھ ڈال دیے اور ملکہ کے بوسے لیے ۔ ملکہ کا شرم سے عجب حال ہوا ، پسینہ آ گیا ، شرما کر سر جھکا لیا . . . '' ہر جگہ اس قسم کی عشق بازی کی مثالیں ہیں ۔ جاں‌بازی اور عیاشی، یہ '' طلسم ہوشربا'' کا خلاصہ ہے ۔ جاں بازی کی تصویر زور تخیل کی مدد سے کھینچی گئی ہے کیوں کہ گرد و پیش میں یہ چیز عنقا ہو گئی تھی ، لیکن عیاشی کا نقشہ واقعیت پر مبنی ہے ۔

''جس طرح مثنوی 'بدر منیر' میں اس عہد کے طرز معاشرت کی عکاسی ہے، اسی رنگ کی تصویر ایک وسیع پیمانے پر ہرجگہ ''طلسم ہوشربا'' میں دعوت نظارہ دیتی ہے اور یہ مقامی رنگ بڑی اور چھوٹی دونوں قسم کی چیزوں میں چھایا ہوا ہے ۔ زندگی کا جو آئیڈیل یہاں پیش کیا گیا ہے وہ خالص عربی نہیں ، اس میں ہندی رنگ ہر جگہ جھلکتا ہے ۔ دربار اسلامی کے آداب ہیں ، اسلام کی سادگی نہیں رکھتے ہیں ۔ کہ حضرت عمر کی خلافت کے زمانے میں شہنشاہ قسطنطنیہ نے اپنا سفیر بھیجا اور اسے ہدایت کی کہ وہ امیر عرب کی دولت و طاقت اور ان کے رویے کے متعلق پوری معلومات بہم پہنچائے ۔ جب وہ

سفیر مدینے پہنچا تو اس نے دریافت کیا کہ تمھارا بادشاہ کون ہے ؟ لوگوں نے کہا ہمارا کوئی بادشاہ نہیں ، ہاں ایک امیر البتہ ہے اور وہ امیرالمومنین عمر بن خطاب ہیں ۔ اس سفیر نے کہا وہ کہاں ہیں ؟ مجھے ان کی خدمت میں لے چلو ۔ لوگوں نے مسجد کی طرف اشارہ کیا ۔ سفیر وہاں پہنچا تو اس نے دیکھا کہ حضرت عمر مسجد کے گرم زینوں پر سر ٹیکے ہوئے سو رہے ہیں اور ان کی پیشانی سے پسینہ ٹپک رہا ہے ۔ وہ سفیر یہ عالم دیکھ کر خوف زدہ ہوا اور بول اٹھا ، اس فقیر کے آگے شاہان جہان نے سر تسلیم خم کیا ہے ! یہ دنیا کی عظیم الشان سلطنت کا مالک ہے ! جس قوم کا سردار ایسا ہو تو دوسری قومیں کیوں نہ ماتم کریں ۔ یہ ایک تصویر تھی ، اب دوسری تصویر ملاحظہ ہو ۔ سعد بن قباد بادشاہ لشکر اسلام برآمد ہوتے ہیں ''جلوس سواری بادشاہ نکلنے لگا ۔ چوبدار ، برچھی بردار ، علم بردار وغیرہ سب جلو خانے سے باہر نکلے ، سامان بادبہاری آگے بڑھا . . . فرنگیوں نے بگل بجایا . .. ارمنی بیلا بجانے لگے ، کوس و دھل گڑگڑانے ، روشنی نمودار ہوئی ، لڑکے حسین و خوب صورت مشعلوں کو جلانے گذر گئے ، کہاریاں پیاری پیاریاں زیور طلائی میں غرق . . . . ہوا دار بادشاہ کا کاندھے پر اٹھائے قریب پردۂ سرخ پہنچیں ۔ کہاروں نے بڑھ کر تخت بدلوایا ۔ حضور عالم کے برآمد ہوتے ہی مردھوں نے بسم اللہ الرحمن الرحیم کا شور و غل مچایا ۔ امیر نے مجرا گاہ پر جا کر اول مجرا کیا ۔'' فرق بین ہے ، کسی حاشیے کی ضرورت نہیں ۔

''باغ کی تصویر کشی ، لباس و زیورات کی رنگا رنگی اور چمک دمک ، بارات کی آرائشیں ، شادی کے رسوم ، غرض ہر چیز ہندی تخیل کی پیداوار ہے اور ہندی ماحول سے اس کی تصویر اتاری گئی ہے ۔ یہ تصویریں دل چسپ ہیں اور تاریخی اہمیت رکھتی ہیں ، کیوں کہ اب زمانے نے کروٹ بدلی ہے اور یہ تصویریں دھندلی ہو گئی ہیں ۔ لیکن ان چیزوں سے زیادہ دل چسپ یہ ہے کہ بول چال ، لب و لہجہ میں لکھنؤ کی شان اور بانکپن ہے ۔ میں ایک مثال پر قناعت کرتا ہوں : ''کیا مردوا باتیں بناتا ہے ، عورتوں کا مکر مشہور ہے لیکن اس نے ان کے بھی کان کاٹے ۔ ایک بولی کہ نام خدا سے ایسے ننھے ہیں کہ راہ نہیں جانتے ہیں ۔ دوسری نے کہا ' مکاری تو دیکھو

کہتے ہیں کہ میں آپ سے نہیں آیا ، کوئی ان کو گود اٹھا لایا ہے ۔ تیسری نے کہا کہ کسی کی بلا کو کیا غرض تھی کہ جو ان کو اٹھا کر لاتا ۔ ذرا اپنی صورت تو آئینے میں دیکھو ۔ کچھ ایسے خوبصورت بھی نہیں کہ کوئی ریجھا ہوگا . . . . چل مردوئے جواس میں آمنہ بنوا ۔ ایسی باتیں کسی مالزادی سے کریو ۔ صاحبو کیا ہماری شامت ہے جو ان کی شکل پر ریجھیں گے ۔ میں سچ کہوں ، مجھے تو پھوٹے دیدوں بھی میاں تم نہیں بھاتے۔" کہاں عزب اور کہاں انیسویں صدی کا لکھنؤ، بہ بیں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا۔

میں کہہ چکا ہوں کہ "طلسم ہوشربا" میں بے شمار فنی نقائص ہیں ، بنیادی اور جزئی ۔ اگر کسی دوسری تصنیف میں اتنے نقائص ہوتے تو ان کی وجہ سے ہمیشہ کے لیے غرق گمنامی ہو جاتی ۔ یہ "طلسم ہو شربا" کی بڑائی کی دلیل ہے کہ وہ ان نقائص کے باوجود بھی سطح پر نمودار ہو کر قلوپطرہ کے بجرے کی طرح سمندر میں آگ لگاتی ہے ۔

" 'طلسم ہوشربا' میں دل چسپی کے دو اہم مرکز ہیں ؛ ایک مرکز تو پورا لشکر اسلام ہے جس کے بادشاہ سعد بن قباد اور سپہ سالار امیر حمزہ ہیں ۔ یہ لشکر خداوند لقا کے مقابلے میں جما ہوا ہے اور اسے پے در پے شکست دیتا ہو ۔ طلسم ہوشربا کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ دوسرا مرکز طلسم ہوشربا کے اندر ہے ۔ اسد اور عیار اور ان کے مددگار افراسیاب اور اس کی عظیم الشان سلطنت کو تباہ و برباد کرنا چاہتے ہیں۔ قارئین کی آنکھیں کبھی لقا کی شکست و ذلت کا تماشا دیکھتی ہیں تو کبھی جادو کی نیرنگیوں سے محظوظ ہوتی ہیں ۔ ان اہم مرکزوں کے علاوہ چند غیر اہم مرکز بھی ہیں ؛ اسد یا ایرج یا نورالدہر یا قاسم مختلف طلسموں کو فتح کرتے ہیں ۔ اسی طرح قاری کی توجہ منتشر ہو جاتی ہے اور وحدت اثر میں نمایاں کمی ہوتی ہے ، لیکن یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ "طلسم ہوشربا" میں مختلف جداگانہ قصے ہیں اور ان قصوں میں کوئی لگاؤ نہیں ۔ کوئی قصہ بھی اپنی آزاد اور جداگانہ حیثیت نہیں رکھتا اور سب قصے ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ایک سلسلے میں منسلک ہیں ۔ اس سلسلے کی چند کڑیاں یہ ہیں : بدیع الزمان فرزند امیرحمزہ طلسم ہوشربا میں گرفتار ہو جاتے ہیں ؛ اسد اور پانچ عیار ان کی رہائی کے لیے روانہ ہوتے ہیں ۔ اسی طرح فتح طلسم ہوشربا محض ایک ضمنی

قصہ ہے ۔ اصل قصہ تو امیر حمزہ سے متعلق ہے ۔ وہ لقا کی شکست کے درپے ہیں اور انھوں نے یہ عہد کیا ہے کہ جہاں بھی لقا جائے گا، وہ پیچھا کریں گے ۔ اگر بدیع الزمان طلسم میں نہ پھنس جاتے تو پھر فتح طلسم کی نوبت ہی نہ آتی ۔ ظاہر ہے کہ طلسم محض ایک ضمنی بات ہے لیکن اس ضمنی قصے نے کل سے زیادہ اہمیت اختیار کرلی ہے اور یہ اہم فنی نقص ہے ۔ بہر کیف شکست لقا اور فتح طلسم میں ربط ہے اور وہ ربط بدیع الزمان کی گرفتاری ہے ۔ اس کے علاوہ بھی مختلف صورتیں ان دونوں قصوں میں ربط پیدا کرنے کے لیے عمل میں آتی ہیں ۔ لقا بار بار افراسیاب سے مدد طلب کرتا ہے اور طلسم ہوشربا سے برابر بڑے بڑے جادو گر لقا کی مدد کے لیے جاتے ہیں اور ہلاک ہوتے ہیں ۔ خواجہ عمرو لشکر اسلام میں عین وقت پر پہنچتے ہیں اور اسے تباہی سے بچاتے ہیں ۔ مخمور سرخ چشم اور ملکہ بہار بھی آتی ہیں ۔ ایرج ، نورالدہر ، قاسم ، چالاک بن عمرو یکے بعد دیگرے داخل طلسم ہوتے ہیں اور آخر کار لقا کے تعاقب میں سارا لشکر اسلام داخل طلسم ہوتا ہے ۔ جنگ مغلوبہ ہوتی ہے اور افراسیاب قتل ہوتا ہے ۔ اسی طرح وہ چھوٹے چھوٹے طلسم جو اسد ، ایرج ، نورالدہر اور قاسم فتح کرتے ہیں ان میں اور طلسم ہوشربا میں بھی اسی قسم کا ربط ہے ۔ مختلف مرکز ایک دوسرے سے نزدیک ہو جاتے ہیں اور ختم قصہ پر ہم اسی نقطے پر جا پہنچتے ہیں جہاں سے روانہ ہوئے تھے ، یعنی امیر حمزہ اور لشکر اسلام ۔ اسی طرح دائرہ مکمل ہو جاتا ہے اور احساس تکمیل ہوتا ہے ۔ لیکن ان سب کوششوں کے باوجود بھی ''طلسم ہوشربا'' میں وہ وحدت تاثر نہیں جو ہم شیکسپیر یا سوفوکلیس کے ڈراموں میں پاتے ہیں ۔ یہاں مختلف اجزا میں وہ ربط و اتحاد نہیں جو ایک حسین پھول کے مختلف عناصر میں ہوتا ہے ۔ وہ عضویاتی نمود اور ترکیب و تنظیم نہیں جس سے ہمارے جمالیاتی ذوق کی مکمل تسکین ہو ۔ یہاں فن نسبتاً خام ، ناقص اور محدود قسم کا ہے ۔

''مختلف اجزا میں ربط و اتحاد کی کمی کا ایک سبب تخیل کی بے لگامی اور بد لگامی ہے ۔ یہ صحیح ہے کہ داستانوں میں تخیل کی آزاد جولانی ضروری ہے اور یہ آزادی واقعیت و حقیقت کی نقالی سے زیادہ بھلی معلوم ہوتی ہے ، لیکن آزادی اور زیادتی یا بے راہ روی میں آسمان و زمین کا فرق ہے ۔ تخیل کی

بلند و تیز پرواز نے ''طلسم ہوشربا'' میں نہایت دلکش نتائج ظاہر کیے ہیں ، لیکن اسی تخیل کی بے اعتدالی نے عجیب گل کھلائے ہیں ۔ وہ بلند پرواز کرتا ہے لیکن بلندی پر زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ سکتا ۔ یکایک وہ طاقت پرواز کھو بیٹھتا ہے اور سرعت کے ساتھ بلندی سے پستی میں آ جاتا ہے ۔ اس لیے دلچسپ ، پسندیدہ ، خوش گوار اور لائق تعریف تصویروں کے ساتھ ناگوار ، ناپسندیدہ ، مضحک تصویریں بھی مرتب ہو جاتی ہیں ۔ اس حسن و بدصورتی کے اجتماع سے ناگوار اثر پیدا ہو جاتا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تصور میں زور تو ہے لیکن تمیز نہیں ، اس لیے اچھی اور بری چیزوں میں تفریق ممکن نہیں ۔ اکثر جب وجدان کا شعلہ ٹھنڈا پڑ جاتا ہے تو بھی قلم نہیں رکتا ۔ نتیجہ لازمی طور پر نقالی ہے اور نقالی بھی اپنی ۔ گویا دو قلم حرکت میں ہیں ۔ ایک وجدان کی ترجمانی کرتا ہے اور دوسرے کو وجدان سے کسی قسم کا واسطہ نہیں ۔ یہ محض نقالی سے واقف ہے اور جو نقلیں یہ اتارتا ہے وہ بد نما ہوتی ہیں ۔ پھر ان نقلوں کی زیادتی ہے ۔ اگر کوئی نقش اچھا ہے تو بھی اس کی کثرت کوئی اچھی بات نہیں ۔ ''طلسم ہوشربا'' میں اکثر درختوں کی اس قدر زیادتی ہے کہ جنگل نظر نہیں آتا ۔ مکمل نقشہ دھندلا ہو جاتا ہے اور صفائی کے ساتھ ذہن میں نقش نہیں ہوتا ۔ کردار و واقعات ، نقوش ، الفاظ ، سبھوں کی فراوانی ہے ۔ گویا ایک سیلاب ہے کہ رواں ہے ۔ اگر اس سیلاب کو روکنا ممکن ہوتا ، اگر اسے کسی مخصوص راستے میں رواں کیا جاتا تو داستان زیادہ موثر اور خوش گوار ہو جاتی ۔

''تخیل کی بے لگامی کے ساتھ احساس تناسب کی کمی بھی لازمی ہے ۔ یہ نقص بھی اہم ہے اور ہر جگہ ''طلسم ہوشربا'' میں موجود ہے ۔ میں کہہ چکا ہوں کہ یہاں ایک ضمنی قصے نے اس قدر وسعت اختیار کرلی ہے کہ اصل قصے کو پس پشت ڈال دیا ہے ، یعنی ایک جزو نے ایسا غلبہ کیا ہے کہ وہ کل پر محیط ہو گیا ہے ۔ یہ احساس تناسب کی کمی کی روشن مثال ہے ۔ کہہ سکتے ہیں کہ ''طلسم ہوشربا'' کو داستان امیر حمزہ سے علیحدہ نہ کیا جائے تو یہ نقص اس قدر نمایاں نہ ہوگا اور یہ صحیح ہے ۔ لیکن یہ ضمنی داستان مکمل ہے اور اسے بالکل تو نہیں لیکن کسی حد تک پوری داستان سے علیحدہ کیا جاسکتا ہے ۔ ''طلسم ہوشربا'' سے پہلے اور اس کے بعد رنگین داستانوں کا ایک

لمبا سلسلہ ہے اس لیے اسے یک قلم دوسری داستانوں سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا ہے ۔ لیکن داستان امیر حمزہ کے مختلف حصے سب اپنی اپنی جگہ پر کم و بیش مکمل ہیں ۔ ان کے علاوہ جو تناسب کی کمی ''طلسم ہوشربا'' میں ہے وہی کمی پوری داستان میں بھی ملتی ہے ۔ بہر کیف اس نقص کے نتائج داستان کے ہر شعبے میں ملتے ہیں ۔ کردار نگاری میں ، واقعات میں ، تصویروں میں ، بیانات میں ، الفاظ میں ، غرض ہر جگہ ناموزونیت کی وجہ سے بدنمائی کی مثالیں بکھری پڑی ہیں ۔ کیر کٹر کی خصوصیات اور ان کی تعداد میں ، ان کی گفتگو میں ، واقعات کی ماہیت اور تعداد اور ترتیب میں ، بیانات اور تصاویر میں ، الفاظ کے استعمال میں اکثر بدسلیقگی سے کام لیا گیا ہے ، ضروری باتیں حذف کر دی گئی ہیں اور غیر ضروری چیزوں کی بھرمار ہے ۔ آخرالذکر نقص زیادہ ہے ۔ کتنے کیر کٹر ہیں ، کتنے واقعات ہیں ، کتنے جملے اور الفاظ ہیں جو محض بے کار اور غیر ضروری ہیں جن کی موجودگی سے حسن داستان میں اضافہ نہیں، کمی ہوتی ہے ۔ اعتدال ، اختصار ، کفایت شعاری کے گر سے بالکل واقفیت نہیں ۔ اچھی تصویریں بھی بے اعتدالی اور ناموزونیت کی وجہ سے خراب اور بھدی معلوم ہونے لگتی ہیں ۔

''غیر ضروری چیزوں کی بھرمار سے جو برا اثر نمایاں ہوتا ہے، اسے تکرار کی زیادتی زیادہ بدنما بنا دیتی ہے اور یہ تکرار نت نئی صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہے ۔ سطحی اور ظاہری تکرار یعنی کسی ایک واقعے یا لفظ کی تکرار تو زیادہ نہیں ہوتی لیکن ایک ہی رنگ ، وضع ، تراش خراش کی چیزوں کی کمی نہیں ۔ الفاظ یا جزئیات کے رد و بدل سے تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن یہ کوشش کامیاب نہیں ہوتی ۔ جنھیں بصیرت ہے ، وہ سطحی تنوع کے پردے میں تکرار کا جلوہ دیکھتے ہیں اور اس حقیقت تک پہنچنے کے لیے کسی غیر معمولی بصیرت کی ضرورت نہیں ۔ اس نقص سے داستان بھری پڑی ہے اور ایک نگاہ غلط انداز بھی اس سے بہ آسانی واقف ہو جاتی ہے ۔ اسد ، نورالدھر ، ایرج، نہیں معلوم کتنی مہ جبینوں سے یکے بعد دیگرے ملتے ہیں اور ہر مرتبہ ایک ہی قسم کا واقعہ پیش آتا ہے ۔ شیر عرب اور وہ مہ جبین ایک دوسرے پر نظر پڑتے ہی عاشق ہو جاتے ہیں ، پھر نتیجہ معلوم ۔ اس رنگ کے واقعات کا شمار ممکن نہیں ، انہیں بہ آسانی حذف کیا جا سکتا ہے ۔

کم سے کم مفصل بیان کی مطلق ضرورت نہیں ۔ عیاروں کی عیاری میں بھی یکسانی نظر آتی ہے ۔ خواجہ عمرو البتہ عجیب و غریب قسم کی عیاریاں کرتے ہیں جن کا تصور بھی معمولی تخیل نہیں کر سکتا ۔ لیکن ''طلسم ہوشربا'' میں بے شمار عیاری کے مواقع پیش آتے ہیں ۔ آخر عیار اور داستان گو دونوں انسان ہیں ، ہر مرتبہ نئی اُپج ممکن نہیں ، لازمی نتیجہ تکرار ہے ۔ لیکن اگر واقعات کی اس قدر زیادتی نہ ہوتی تو تکرار میں نمایاں کمی ممکن تھی۔ امیر حمزہ اور فرزندان و سرداران امیر حمزہ بے شمار کافروں کو قتل کرتے یا ان کے دلوں کو نور اسلام سے منور کرتے ہیں ۔ اس قسم کے واقعات میں بھی یک رنگی ہے ۔ مختلف جادوگر چند مخصوص قسم کے جادو رکھتے ہیں ۔ ملکہ بہار بہار کو بلاتی اور دشمنوں کو دیوانہ بناتی ہے ۔ بران کا اختر مروارید چلتا ہے ، رعد چیختا ہے ، زلزلہ زمین کا تختہ ہلا دیتی ہے ، جہاندار شاہ قلعہ بناتا ہے ، مختلف برقین اپنی چمک دکھاتی ہیں ، یہ سب بار بار میدان کارزار میں اپنی جان بازی دکھاتے ہیں ، نتیجہ وہی تکرار ہے ۔

''طلسم ہوشربا'' کی سات ضخیم جلدیں ہیں اور یہ بھی ایک اہم نقص ہے ، اور غالباً اسی نقص کی وجہ سے اس داستان کی وہ قدر ہوئی جو اس کا حصہ ہے ۔ موجودہ زمانے میں عجلت کی ہر شعبے میں کارفرمائی ہے ۔ انسانی سرگرمیوں کا میدان نہایت وسیع ہو گیا ہے ۔ ہماری دلچسپیوں کا حلقہ پھیل گیا ہے ۔ بے شمار چیزیں ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہیں اس لیے فرصت کی نمایاں کمی ہے اور ہم کسی کام کو اطمینان کے ساتھ انجام نہیں دے سکتے۔ ''طلسم ہوشربا'' کو پڑھنے اور اس سے لطف حاصل کرنے کے لیے فرصت کی ضرورت ہے جو آج ہمیں میسر نہیں ، اس لیے اگر کبھی اس طرف توجہ مبذول بھی ہوتی ہے تو بہت جلد بے صبری ہماری توجہ کو کسی دوسری جانب پھیر دیتی ہے ۔ مجھے اس عجلت ، اس بے صبری ، اس بے اطمینانی سے کوئی ہمدردی نہیں ۔ یہ اسی حالت کا نتیجہ ہے کہ آج تہذیب و تمدن کی اگلی آب و تاب ، پہلی قدر و قیمت باقی نہیں ۔ بہر کیف طوالت بجائے خود کوئی بری شے نہیں لیکن ''طلسم ہوشربا'' ضرورت سے زیادہ طویل ہے اور یہ طوالت اہم ترین فنی نقص ہے ۔ اس سے ہماری دلچسپی میں نمایاں کمی ہوتی ہے ۔ اگر اختصار سے کام لیا جاتا تو اس کے محاسن اجاگر ہو جاتے اور اس کی فنی قدر و قیمت زیادہ بلند

ہو جاتی ۔ ضرورت ہے کہ ''طلسم ہوشربا'' کا ایک انتخاب شائع کیا جائے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تین چار جلدوں میں ایک اچھا انتخاب ہو سکتا ہے ۔ اس انتخاب کی صورت میں داستان کے حسن میں چار چاند لگ جائیں گے اور اس کی اہمیت بہت بڑھ جائے گی ۔کیا انجمن ترقی اردو اس طرف توجہ کر سکتی ہے؟

''میں نے قصداً ''طلسم ہوشربا'' کے چند اہم ترین نقائص کی طرف اشارہ کرنے پر قناعت کی ہے اور یہ اشارہ بھی عام لفظوں میں ہے ۔ اگر اس بحث میں تفصیل سے کام لیا جاتا اور مثالیں گنائی جاتیں تو پھر یہ بہت طویل ہو جاتی ۔ اب رہی زبان توعموماً اسے بھی طلسم ہوشربا کے نقائص میں شمار کیا جاتا ہے ۔ ایک بد ترین مثال ملاحظہ ہو : ''سراپا کا بیان کیا جائے؛ صفحہ فسانہ وقت تحریر وصف رخ رشک گلزار بهشت بنتا ہے ' قلم خود نکتہ چینی کرتا ہے ۔ مانگ جادہ کہکشاں فلک کو راہ بھلا دے ، پیشانی نور آ گیں سپیدۂ صبح صادق کو کاذب بنا دے ۔ خال ہندو رہزن ضمیر عاشقاں ، بھنویں وہ محراب جو سجدہ گاہ حسینان جہاں ۔ پلکیں وہ ناوک دل دوز جو ایک جنبش میں روحانیوں کو صید کریں، ناز مژگاں ہزاروں دل قید کریں ۔ آنکھیں وہ جام سرشار مئے محبوبی جو دل خشک کو بریاں نہ کریں بلکہ غارت کریں ۔ سفیدیٔ چشم روز روشن کو روبرو اپنے تیرہ کرے اور سیاہی سواد شب کو خیرہ کرے ۔ رخسار تاباں گل رخ کو ندامت سے آب آب کرے ، بلکہ چشمۂ خورشید کو بےآب و تاب کرے ۔ دہان تنگ کو تنگ شکر کیا کہوں مگر حقۂ لعل و گوہر لکھوں ۔ لب یاقوت رنگ لعل بدخشانی کا جگر خون کرے بلکہ یاقوت رمانی کو ہیرا کھلائے ، مرجان غیرت سے مر مر جائے ۔ چاہ ذقن یوسف دل کو اپنی چاہ میں کنویں جھکوائے ، جو دیکھے اسی چاہ میں باولا ہو جائے ۔ کہاں تک وصف اس کا لکھا جائے ۔ گردن صراحی دار ، ہاتھ ہر ایک دل کی دست بردی کو سردست تیار ، ساق نورانی شاخ نخل طور ، زانوں دونوں لطافت اور نزاکت میں آفتاب و گوہر سے زیادہ پر نور ، کف پا آئینہ روے عروس ۔ غرضیکہ از سر تا پا وہ نازنین یگانۂ دہر، ناز و ادا میں بلا کا قہر ۔''

''اکثر عبارت اسی مرصع اور مصنوعی رنگ میں ملتی ہے۔ خصوصاً جب قصد و کاوش سے کام لیا جاتا ہے تو عبارت میں ناگوار تصنع کی زیادتی ہوتی ہے ۔ تصنع اور تکلف کے ساتھ ''طلسم ہوشربا'' میں سطحی اور ظاہری

محاسن کو اصلی اور باطنی محاسن پر ترجیح دی گئی ہے - استعاروں، تشبیہوں ، فقروں اور لفظوں کی تکرار بدنما تکرار ہی ہے - سادگی اور صفائی ، باریکی گہرائی اور نفاست سے عموماً پرہیز کیا گیا ہے اور اکثر عبارت بھدی اور کنجلک معلوم ہوتی ہے - لیکن ان نقائص کے باوجود بھی ''طلسم ہوشربا'' کی زبان مجموعی حیثیت سے قابل تعریف ہے - اس کا اپنا علیحدہ رنگ ہے اور اس رنگ میں کامیاب - جس طرح ''طلسم ہوشربا'' کی دنیا غیر فطری بھی ہے اور دیکھی ہوئی بھی ، اسی طرح اس کی زبان غیر فطری ہے اور فطری بھی ، اور نہایت دلچسپ طریقے سے یہ دو رنگ آپس میں ملتے اور پھر الگ ہوتے رہتے ہیں : ''خمار نے پوچھا کہ بہن تمھیں بتاؤ ، کیا کیا - مخمور نے جواب دیا کہ افراسیاب بھڑوے کی شامت آئی ہے ، جو ہمارا جی چاہا ہم نے کیا - کیا میں کسی کی لونڈی باندی ہوں - وہ اپنا دیا ہوا ملک و مال دھر چھوڑے ، میں اب شریک جان و دل عمرو کی ہوں - خمار نے ایسے کلمات سن کر بہت سمجھایا کہ بہن شہنشاہ سے بگاڑ کر ہم کہاں رہیں گے ، مثل آتی ہے کہ دریا میں رہنا اور مگر مچھ سے بیر - مخمور نے کہا بی اپنے کام لگو ، یہ سمجھانا تہ کر رکھو ، وہ مسخرا میرا کیا کرے گا ، آج تک بہار کا اس نے کیا بنا لیا - کڑے سے سب دبتے ہیں ، میں شاہزادی ہوں ، کوئی پاجی نہیں جو مار کھا کر چپکی ہو رہوں . . . . . مخمور پر ایک تو مار پڑی ہے اور دوسرے یاد اپنے گل عذار کی دل سے لگی ہے - بے تاب اور بے قرار مثل عندلیب زار بال شوق کھولے ، نالہ و شیون کرتی چمنستان میں آئی اور چبوترہ بلورین پر جو وسط باغ میں بنا تھا ، فرش مکلف بچھا تھا ، وہاں آ کر بیٹھی کہ خاطر مضطر تسلی یاب ہو، لیکن سیر گل زار نے اور زیادہ ہوائے عشق بڑھائی ، وہ گل بدن بے کلی سے گھبرائی - جب یاد قامت یار آئی ، صورت سردار دکھائی دی - چشم نرگس کو دیدۂ حیراں سمجھی - زلف سنبل کو گیسوئے پریشان سمجھی - نخل ماتم نظر آیا' گل کو اپنے لخت جگر سے متشابہ پایا . . . . . قصہ مختصر نسرین عذار با دل خارخار و سینۂ فگار یاد محبوب گل اندام میں اس طرح بے قرار رہتی آخر . . . . : وہاں سے اٹھ کر بارہ دری میں آ کر پلنگ پر گری - حرارت عشق کی تپ چڑھی ، دین و دنیا کی خبر نہ رہی ، سارا دن مثل مردے کے پڑی رہی - ''

دیکھا ! یہاں سادگی بھی ہے اور تکلف بھی۔ " طلسم ہوشربا " کی عبارت ایک ڈور ہے جس میں مختلف رنگ کے دھاگے اس طرح گوندھے ہوئے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا مشکل ہے۔ اس میں تصنع بھی ہے اور اصلیت بھی ، سطحیت بھی ہے اورگہرائی بھی۔ یہ عبارت سرد و بے جان نہیں بلکہ زندہ ہے اور زندہ رہنے والی ہے۔ یہ شعوری کاٹ چھانٹ ، تراش خراش ، تنظیم و آرائش کے باوجود بھی خود رو ، بد نمو ، وسیع باغ ہے جسے فطرت نے لگایا ہے اور جس میں ہر پودا ، ہر پھول ، ہر پتا شاداب اور زندہ ہے۔

" 'طلسم ہوشربا' ایک کبھی نہ ختم ہونے والا ذخیرہ ہے۔ اگر اردو انشا پرداز اس طرف متوجہ ہوتے تو انہیں بے شمار نقوش ، تصاویر اور تلمیحات پر دسترس ہوتی ، اور ان چیزوں سے مصرف لے کر وہ اپنی تصنیفوں کو سجا سکتے ہر زبان میں اساطیر اور داستانوں کا ایک ذخیرہ ہوتا ہے۔ شعرا اور انشا پرداز اس ذخیرے کی قیمتی چیزوں کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں۔ قدیم داستانوں، اعتقادوں سے عقبی زمین کا مصرف لیتے ہیں۔ انہیں نئے رنگ میں پیش کرتے ہیں اور بے شمار نقوش اور تشبیہوں سے اپنی عبارت کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ یونانی اساطیر ، یونانی دیوتاؤں اور دیویوں اور ان کی دل چسپ کہانیوں کا اثر یورپ کے ہر ادب میں نمایاں ہے۔ اردو میں داستان "امیر حمزہ" اور خصوصاً "طلسم ہوشربا" سے بھی مصرف لیا جا سکتا ہے اور اگر مصرف لیا جاتا تو پھر اردو ادب اور اردو زبان میں ایک جان پڑجاتی لیکن اردو ادب میں داستان امیر حمزہ سے گویا بالکل عدم واقفیت ظاہر ہوتی ہے۔ شاید کہیں ایک آدھ مثال مل جائے "سینہ میرا غم گیتی سے عمرو کی زنبیل" لیکن یہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ایک عمرو ہی کو لے لیجیے۔ ان کی صورت ، ان کی زنبیل، گلیم عیاری ، دام الیاسی ، ان کا لحن داؤدی ، ان کی عیارت اور خصوصاً ان کی حیرت انگیز عیاریوں سے ہم بے شمار نقوش واستعارے اختراع کر سکتے ہیں۔ ضرورت ہے کہ "داستان امیر حمزہ" سے مختلف قصے لے کر انہیں سیدھی سادھی ، آسان زبان میں کامل اختصار کے ساتھ بچوں کے لیے لکھا جائے۔ اس طرح یہ چیزیں ہماری زبان ، ہمارے شعور میں رچ جائیں گی۔ پھر بہ آسانی یہ ادب کا جزو بن جائیں گی" ۔۔۔۔۔۔۔[۱]

۱۔ اردو داستان گوئی پر ایک نظر۔ کلیم الدین احمد۔

اس سے پہلے گزارش کیا جا چکا ہے کہ کلیم‌الدین احمد انتقاد میں لہجے کی درشتی اور گرمی کلام کے لیے مشہور ہیں ۔ لیکن اردو داستانوں پر انتقاد کرتے وقت انھوں نے اکثر و بیشتر توازن اور اعتدال کو ملحوظ خاطر رکھا ہے ۔ ان کی تصنیف سے جو اقتباسات نقل کیے گئے ہیں ان میں کچھ باتیں ایسی ہیں جن کے متعلق خاموشی اختیار کرنا داستان سراؤں پر ظلم ہوگا اور کچھ شاید پڑھنے والوں کی گمراہی کا موجب بھی بن جائیں ۔

کلیم‌الدین احمد صاحب نے اردو داستانوں پر یہ اعتراض کیا ہے کہ ان کی ترتیب میں وہ موزونیت موجود نہیں جو اعلیٰ درجے کے تخلیقی کارناموں میں ہوتی ہے ' بالفاظ دیگر وہ یہ کہتے ہیں کہ اجزا کا باہمی رابطہ اور نسبت ناقص ہے ' بعض جگہ کسی جزو کو کل پر تفوق حاصل ہو گیا ہے اور کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ قصے کی ترتیب میں وہ وحدت نہیں پیدا ہو سکی جو سوچ بچار کا نتیجہ ہوتی ہے اور جس کی وجہ سے داستان کے اجزا کی تمام چولیں اپنی جگہ پر ٹھیک بیٹھ جاتی ہیں ۔

بات یہ ہے کہ پروفیسر صاحب اردو داستانوں کو شعوری یا نیم شعوری طور پر انگریزی ناولوں کے پیمانوں سے ناپتے ہیں ۔ انگریزی ناول ، داستان یا رومان کی نہایت مہذب ، شائستہ اور منقح صورت ہے اور داستان گو سے یہ توقع رکھنا کہ وہ میرٹ اور ہنری جیمز کی فن‌کاری کے رموز و اسرار پر مطلع ہوگا ، بہت زیادتی معلوم ہوتی ہے ۔ دراصل ہمیں دیکھنا چاہیے کہ پلاٹ کی ساخت میں ضمنی، افسانوں اور اصل افسانے کی نسبت میں الف لیلہ، ہزار افسانہ ، کتھا سرت ساگر سے لے کر طلسم ہوشربا اور بوستان خیال تک کیا تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ الف لیلہ ، کتھا سرت ساگر اور اس قسم کے پرانے رومانوں اور داستانوں میں اصل قصے کا تعلق ضمنی قصوں سے برائے نام ہوتا ہے ۔ افسانے سے افسانہ نکلتا چلا آتا ہے لیکن باہمی ربط کم ہوتا چلا جاتا ہے ۔ طلسم ہوشربا کی پانچویں ، چھٹی اور ساتویں جلد کا غائر مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ داستان سرا نے اصل افسانے کے واقعات کو بہ تدریج ضمنی افسانوں میں اس طرح سمو دیا ہے کہ وہ ایک عظیم‌الشان سلسلۂ واقعات کی گتھی ہوئی کڑیاں معلوم ہوتے ہیں ۔ بعض اوقات جلد سوم یا جلد چہارم میں مولف نے اشارے کے طور پر جو

باتیں کی تھیں ان کی تفصیل چھٹی یا ساتویں جلد میں بیان کی جاتی ہے۔ حجرہ ہائے ہوشربا کی ضمنی داستانیں اس طرح ایک دوسری میں سموئی ہوئی ہیں اور ایک دوسری سے پیدا ہوتی ہیں کہ داستان سرا کے حافظے اور وقت کے شعور کی داد دینا پڑتی ہے۔

چھٹی جلد میں جب احول مربع نشین کی گرفتاری کا راز ظاہر ہوتا ہے اور اس راز کا سلسلہ پچھلی داستانوں سے ملتا ہے تو پڑھنے والے کو یہ شعور ہوتا ہے کہ پوری کی پوری داستان کے اجزا باہم اس طرح مربوط ہیں کہ ایک کڑی بھی اپنی جگہ سے ہٹا لی جائے تو داستان غیر متناسب ہو جائے گی بلکہ تاریک شکل کش یعنی ہفت بلا کے حجرۂ دوم کی مالکہ جب ماری جاتی ہے اور نور افشاں جادو قیامت کے سحر لے کر مسلمانوں کی مدد کو آتا ہے تو داستان میں بڑے دور دراز کے رشتے آ کر ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں شہرہ فیل سر اور قہقہہ فیل سر کی باہمی مربوط داستانیں نہایت دل چسپ اور دل پزیر ہیں۔ یوں کہنا چاہیے کہ داستان سراؤں نے الف لیلہ اور کتھا سرت ساگر کی منزلیں طے کر کے قدم بہت آگے رکھا۔ اصل داستان اور ضمنی داستانوں میں گہرا رابطہ پیدا کیا۔ جوں جوں داستان کا انجام قریب آتا چلا جاتا ہے، اس گہرے رابطہ کا شعور زیادہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی دبی زبان سے اعتراف کیا ہے کہ طلسم ہوشربا کے واقعات باہم مربوط ہیں لیکن وہ اس ربط کو کچھ ڈھیلا ڈھالا اور غیر موزوں سمجھتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ الف لیلہ اور کتھا سرت ساگر سے لے کر طلسم ہوشربا تک افراد نے باہمی ربط و ترقی کی کتنی منزلیں طے کی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ طلسم ہوشربا کی آخری تین جلدوں میں ضمنی افسانے اور اصل داستان آپس میں اس طرح گتھ جاتے ہیں کہ ایک کا دوسرے سے علیحدہ کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔

کلیم الدین احمد نے ایک اعتراض یہ بھی کیا ہے کہ داستانوں کی زبان جگہ جگہ غیر فطری ہو گئی ہے۔ وہ یہ بھول گئے ہیں کہ جن کرداروں کے کوائف بیان کیے جا رہے ہیں وہ خود غیر فطری ہیں۔ مصنف نے شعوری طور پر، جان بوجھ کر کئی جگہ ایسی زبان برتی ہے جو ان غیر فطری کرداروں کو زیب دیتی ہے۔ ہمارے خیال میں تو یہ داستان سرا کی کامیابی

کی دلیل ہے اور فن کاری کا ثبوت ، ورنہ یہ کیسے ممکن تھا کہ وہی مصنف کسی جگہ تو غیر فطری زبان استعمال کرتا اور کسی جگہ عین فطرت کے مطابق کرداروں کے کوائف کو ملحوظ رکھ کر ان سے باتیں کرواتا ۔ اکثر ایسے مقامات آتے ہیں کہ عیاروں نے کسی بھشتی یا کسی چوب دار کی بیوی کا روپ بھرا ہے ۔ ایسے موقعوں پر انھوں نے جو زبان استعمال کی ہے وہ عین فطرت کے مطابق ہے اور لکھنوی معاشرت کے نچلے طبقوں کی نہایت صحیح ترجمانی کرتی ہے ۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ داستان سرا نے معمولی کرداروں کے بیان میں روزمرہ کی زبان استعمال کی ہے اور غیر معمولی کرداروں کے کوائف بیان کرتے وقت تصنع اور تکلف سے کام لیا ہے تاکہ ہم اپنے ذہن میں ان عجیب و غریب جادوگروں اور متوسط طبقے کے عام افراد کے درمیان حد فاصل قائم کر سکیں ۔ مثالیں دینے سے یہ خدشہ ہے کہ کتاب بہت طویل ہو جائے گی ، بس اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ جو پڑھنے والا ہمدردانہ نقطۂ نظر سے ان داستانوں کا مطالعہ کرے گا ، اسے لکھنوی معاشرت ، نشست و برخاست اور زبان و بیان کی سچی اور ناقابل فراموش تصویریں ملیں گی ۔

داستانوں کی نثر کے ذریعے پہلی بار ہمیں اس بات کا صحیح اندازہ ہوا کہ اردو کی ممکنات کیا ہیں ۔ راقم‌السطور کا ایمان ہے کہ اگر داستانیں نہ لکھی جاتیں تو نہ ناولوں کو فروغ حاصل ہوتا اور نہ محمد حسین آزاد کو وہ رنگین کلامی اور خوش ادائی نصیب ہوتی جو انھی کا حصہ ہے ۔ ان داستانوں نے جو ہزاروں صفحات کو محیط ہیں ، ہمیں یقین دلا دیا کہ اگر مصنف قوت زبان سے بہرہ یاب ہے تو وہ ہر منظر کی ناقابل فراموش تصویر کھینچ سکتا ہے اور معاشرت کی ایسی جھلکیاں دکھا سکتا ہے جو فطرت کے عین مطابق ہوں اور صناعانہ خوبیوں کی حامل بھی ۔ بوستان خیال ، باغ و بہار ، فسانۂ عجائب ، آرائش محفل کا شمار بھی داستانوں میں نہیں ہوتا ہے لیکن داستان امیر حمزہ کے مقابلے میں یہ تصانیف ہلکی پھلکی معلوم ہوتی ہیں ۔ فسانۂ عجائب کو اس کا بے جا تکلف و تصنع لے ڈوبا ۔ باغ و بہار البتہ سدا بہار تخلیق ہے ۔ اس کے اسلوب بیان میں ایک مخصوص آہنگ ہے اور ایک خاص قسم کی ہمواری ہے ۔ میر امن حیرت انگیز واقعات کا بیان بھی اس طرح کرتے ہیں جیسے سامنے کی باتیں ہوں ، اس لیے وہ

پڑھنے والے کو اپنے ساتھ لے کر چلتے ھیں ۔ آرائش محفل میں اخلاق اقدار کی تربیت کا عنصر نمایاں ھے لیکن اس کی دلچسپی میں کلام نہیں ۔ حاتم کی اکثر مہمات کے عنوان اردو میں ضرب‌المثل بن گئے ھیں ۔ مثلاً ''ایک بار دیکھا ھے ، دوسری بار دیکھنے کی ھوس ھے''۔ ''نیکی کر دریا میں ڈال'' وغیرہ وغیرہ ۔

یہ دعویٰ بے تکلف کیا جا سکتا ھے کہ داستانوں نے اردو نثر کی ممکنات ، افسانہ گوئی کی توضیح یوں کی کہ اگرچہ خود بہ امتداد زماں نظروں سے اوجھل ھوگئیں لیکن اردو ناولوں کی پیش‌رو بن گئیں اور ان کے انداز و اسلوب کا اتنا گہرا اثر ھوا کہ آزاد جیسے انشا پرداز نے اپنی رنگین ، پرتکلف اور دل پزیر نثر کے گر انھی سے سیکھے ۔ البتہ اس نے اپنے اسلوب کی انفرادیت کو ایسے مقام تک پہنچا دیا کہ اس کا تتبع ناممکن ھو گیا ۔ سچ پوچھیے تو یہ بھی ایک طرح ھماری اردو داستانوں ھی کا کرشمہ ھے ۔

باب ہشتم

ناول

پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ انسان میں کہانی سننے کا شوق فطری ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے، کہانی میں کتنے ہی مافوق الفطرت عناصر موجود کیوں نہ ہوں، آپ اس میں کتنا ہی خوف ناک جن کیوں نہ داخل کر دیں اور کتنی ہی پریوں کو محو پرواز کیوں نہ دکھا دیں، کہانی کا آخری تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس کا تعلق انسان کی ذات اور اس کی کیفیات سے ہے۔ طبعاً انسان اپنے بنی نوع کے متعلق افسانوں اور داستانوں کو اشتیاق سے سنتا ہے۔ وہ بھی اسی برادری کا فرد ہوتا ہے جس کے قصے اسے سنائے جاتے ہیں۔ کبھی وہ سوچتا ہے، افوہ، مجھ پر یہ کچھ بیت گیا ہوتا تو کیا ہوتا، کبھی وہ دل میں کہتا ہے کہ میرے ہی ساتھی ایسے بہادر اور اولوالعزم بھی ہوتے ہیں۔ کبھی وہ انسان کو راندۂ تقدیر دیکھ کر اس سے ہمدردی کرتا ہے اور انسانوں پر جو بڑی بڑی مصیبتیں نازل ہوتی ہیں ان کے مقابلے میں اپنی چھوٹی چھوٹی مصیبتوں کا خیال کرکے مطمئن ہو جاتا ہے کہ ان مصائب کے مقابلے میں میری تکلیفوں کی کیا ہستی ہے۔ مختصر یہ کہ داستانوں اور افسانوں سے انسانوں کو جو دل چسپی ہے، اس کا راز یہ ہے کہ وہ بنی نوع انسان کا ایک فرد ہونے کی بنا پر انسانی کارناموں سے طبعاً دل چسپی لیتا ہے۔

ظاہر ہے کہ شروع شروع میں انسان نے جو کہانیاں کہی ہوں گی وہ بہت سادہ ہوں گی۔ جوں جوں وقت گزرتا چلا گیا انسان کے شعور ذات میں اضافہ ہوتا چلا گیا، انسانی روابط پیچیدہ تر ہوتے چلے گئے، اقتصادی، سیاسی اور معاشرتی نظام مختلف منزلوں سے گزر کر کہیں سے کہیں جا پہنچے، توں توں کہانیاں اور داستانیں بھی شائستہ، مہذب، پیچ دار اور صناعانہ ہونے لگیں۔ داستانوں میں دل چسپی کے جو عناصر تھے، وہ فن کار نے لیے اور پھر زمانے کے تغیرات اور انقلابات کے ساتھ ساتھ اس کے شعور تخلیق نے بھی نمو پانا شروع کیا۔ مغرب میں فرانس کا وہ خونیں انقلاب جس نے

صدیوں کی شاہیت کو بھوکے عوام کے پاؤں تلے روند ڈالا ، نئی اقدار کے ابھرنے کا پیش خیمہ تھا ۔ انگلستان کے لوگ اپنے مزاج کے اعتبار سے ایسے واقع ہوئے ہیں کہ انقلاب کی بجائے ارتقا کو زیادہ پسند کرتے ہیں ۔ ان پر بھی فرانس کے انقلاب کا اثر ہوا ۔ وہ بھی جدید فکری رجحانات سے متاثر ہوئے ۔ انھوں نے بھی نئے اخلاق ، عمرانی اور اقتصادی نظریات سے اثر قبول کیا اور انسان جن منزلوں سے گزر رہا تھا اس کی تصویر کشی شروع کر دی ۔ انسانی حیات کے ارتقا اور انقلاب کی یہی تصویر کشی جو افسانوی رنگ میں ظاہر ہوئی ، ناول کہلاتی ہے ۔ اس سے پہلے کسی نے اس طرح انسانی اعمال کو موضوع سخن نہ بنایا تھا ۔ نہ کردار کا اس طرح تجزیہ کیا تھا کہ اس زمانے کی تحریکات کے اثرات نمایاں ہو سکیں ۔ چناں چہ یہ نئی افسانوی تخلیق ناول یا نئی چیز کہلائی اور اس ٹھاٹھ سے ادب کے دائرے میں آئی کہ معلوم ہوا کہ باقی سب نقش پھیکے پڑ گئے ہیں ۔

انقلاب فرانس کے بعد مختلف سیاسی نظریات کو فروغ حاصل ہوا ۔ یہ بات معرض بحث میں آئی کہ بڑی بڑی شاہنشاہیتیں کس طرح مٹ جاتی ہیں ۔ پرانے اقتصادی نظاموں کی خرابیوں کی توضیح کی گئی ۔ مذہبی معتقدات کے سلسلے میں بھی انسان نے اپنے ظنیات اور یقینیات کو پرکھنا شروع کیا ۔ ناول نگاروں نے انسان کی ان تمام دل چسپیوں کا جائزہ لیا ، ان کا تجزیہ کیا اور افسانوی کرداروں کے ذریعے اس زمانے کی معاشرت کی تصویر کھینچی ۔ رابنسن کروزو گلی‌ور ٹریولز ، سوئس فیملی رابنسن شائع ہوئیں اور فوراً مقبول ہو گئیں ۔ فرد اس وقت ایک طرح کی بھٹی میں تپ رہا تھا ۔ جماعت سے اس کا کیا رابطہ ہے ؟ یہ بات معرض بحث میں تھی ۔ فرد کے حقوق اور فرائض کیا ہیں ؟ اس کے مقابلے میں معاشرے کے حقوق اور فرائض کیا ہیں ؟ ریاست کس حد تک فرد کی خوش حالی کی ذمہ‌دار ہے؟ موجودہ کش‌مکش اور بے اطمینانی کس حد تک ریاست یا اجتماع کی تخلیق ہے؟ یہ موضوع ناولوں کے سانچوں میں ڈھلنے لگے ۔

رفتہ رفتہ علوم و فنون کے الکشافات نے اور نئے اخلاقی نظریات نے ناول نگاروں کو بہت اچھا خام مواد مہیا کیا ۔ ڈارون کی تصنیفات کی اشاعت نے ظاہر کر دیا کہ حیات انسانی ایک مسلسل ارتقا ہے ۔ اسی طرح کارل مارکس کی تصنیف 'سرمایہ' جب اشاعت پذیر ہوئی تو زندہ رہنے کے نئے معیار اور نئے

سلیقے سامنے آئے۔ ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے نئے اصول وضع کیے گئے۔ ادب اور زندگی میں جو گہرا رابطہ ہے، اس کا تجزیہ کیا گیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں انسان کے اخلاق اقدار میں ایک اور انقلاب رونما ہوا۔ فرائڈ نے نفس لاشعور کا تجزیہ کیا، جنس اور زندگی کا باہمی ربط واضح کیا، ادب اور زندگی کے رابطوں کی تشریح اور توضیح کی اور انسان کے انفرادی اور اجتماعی شعور میں گہرائی اور گیرائی پیدا کی۔

ناول نگاروں نے ان سب انکشافات سے فائدہ اٹھایا۔ بدلتے ہوئے معاشرے کی تصویریں کھینچیں، اخلاق اقدار کے تغیر کو موضوع بحث بنایا اور جنس اور زندگی کے روابط سے تعرض کیا۔ غرض یہ زندگی جوں جوں مہذب، پیچیدہ، شائستہ اور تہ در تہ ہوتی چلی گئی، ناول نگاروں کی تصانیف بھی عین ان کوائف کے مطابق ظہور میں آتی چلی گئیں۔ ناول کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ اس میں داستانوں کا سا قصہ پن تھا لیکن پرواز خیال کی بداعتدالی اور بد لگامی موجود نہ تھی۔ ناول ایک ایسا آئینہ پیش کرتے تھے جس میں انسان اپنی تصویر بہ وجہ احسن دیکھ سکتا تھا۔

علی عباس حسینی کا خیال ہے کہ ناولوں کی بنیادی قسمیں دو ہیں، نمبر ۱ رومانی اور نمبر ۲ نفسیاتی۔ انھی کے قول کے مطابق پروفیسر لیکر نے ناول کے لیے چار شرطیں لازم قرار دی ہیں؛ قصہ نثر میں ہو، زندگی کی تصویر ہو اور اس میں یک رنگی ہو۔ حسینی کی تقسیم کے مطابق رومانی ناول وہ ہیں جن میں پلاٹ پر زور دیا گیا ہو یا جس میں حسن و عشق کی کشاکش، بہادری، جنگ جوئی اور سیاحت وغیرہ کی تصویریں پیش کی گئی ہوں۔ نفسیاتی ناول وہ ہوگا جس میں (اصلاً) معاشرت، سیرت و کردار سے بحث کی گئی ہو اور جس میں تحلیل اور تجزیۂ نفس سے کام لیا گیا ہو۔ ان کے خیال میں نذیراحمد اجمیری، سجاد حسین، ہوش، شرر، راشدالخیری، سجاد حیدر، ظفر عمر وغیرہ وغیرہ کے ناول رومانی ناول کہے جائیں گے اور مرزا ہادی رسوا اور مرزا محمد سعید اور پریم چند کے بعض اور عصمت، کرشن چندر اور سجاد ظہیر کے ایک ایک نفسیاتی ہیں[1]۔

۱۔ اردو ناول کی تعریف و تنقید، انڈین بک ڈپو، لکھنؤ۔

علی عباس حسینی صاحب کی تقسیم کو تسلیم کر لینے کے بعد ہی ان کا یہ فیصلہ غلط نظر آتا ہے کہ نذیر احمد ، سجاد حسین ، شرر ، راشدالخیری کے تمام ناول رومانی ہیں ۔ حقیقت یہ ہے کہ شرر کامیابی سے تاریخی ناول نہ لکھ سکے کیوں کہ جس زمانے کی معاشرت کا نقشہ کھینچنا مقصود تھا ، وہ کبھی ان کے ناولوں میں نہ جھلکی ۔ ان کے تاریخی ناولوں کے کردار ہمیشہ بےجان کٹھ پتلیاں رہے ۔ مرزا محمد سعید کے انتقاد کے مطابق ان کے تاریخی ناولوں کے کردار صرف اپنے لباس سے پہچانے جاتے ہیں ورنہ ان کا اسلوب بیان اور انداز نشست کم و بیش یکساں ہوتا ہے ۔ شرر کی یہ تمام کمزوریاں تسلیم کر لینے کے بعد بھی شرر کو ایک بلند مقام دیے بغیر چارہ نہیں ۔ اس کے تاریخی ناولوں سے قطع نظر کر لیجیے اور صرف ان ناولوں پر اپنی توجہ مرکوز کیجیے جن میں کوئی معاشرتی مسئلہ جان سخن ہے ، یا موضوع گفتگو ہے ۔ ''آغا صادق کی شادی'' میں رشتہ کرانے کے دوران میں جو خرابیاں پیدا ہوئی ہیں ان کا نہایت صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے ۔ خود آغا صادق ایک جیتا جاگتا کردار ہے جو الفاظ کے پردوں سے ہمیں جھانکتا ہوا نظر آتا ہے ۔ لیکن اس ناول سے کہیں زیادہ فن‌کاری'' خوفناک محبت'' میں موجود ہے جس میں مسئلہ یہ ہے کہ ہندوستان کی جاہل عورتیں کس طرح پیروں فقیروں کی گرویدہ ہو جاتی ہیں ۔'حسن کا ڈاکو' اگرچہ بظاہرواقعات سے لبریز ایک سنسنی پیدا کرنے والا ناول ہے ، لیکن اس کے کردار جیتے جاگتے ہیں اور ہندوستانی ریاست میں جو کچھ ہو سکتا ہے ، اس کی تصویر کشی میں یہ خاصا کامیاب ناول ہے ۔

مان بھی لیا جائے کہ راشدالخیری کے ناولوں میں تلقین اور تبلیغ زیادہ ہوتی ہے ، تو بھی انہیں رومانی ناول کہنا بے جا معلوم ہوتا ہے ۔ ان کے سامنے واقعی ایک مسئلہ ہے جس کے حل کی جستجو میں وہ سرگرداں نظر آتے ہیں ۔ وہ یہ ہے کہ ہندوستان کی عورت ان پڑھ ہونے کی وجہ سے طرح طرح کی مصیبتوں کا شکار ہوتی ہے ۔ پھر وہ اپنی طبعی شرم و حیا کے باعث ایسا حل بھی نہیں ڈھونڈ سکتی جو اس کی مشکلات کا علاج ہو ۔

عظیم بیگ چغتائی نے بے شک ایسے ناول ضرور لکھے ہیں جنہیں رومانی کہا جا سکتا ہے لیکن اس کی صنعت گری کی داد نہ دینا ظلم ہے کہ اس نے

شادی جیسی ''غیر ضروری'' چیز کو اپنے حسن کمال اور زور کلام سے روما
بنادیا ۔ اس کے ہاں عشق اکثر میاں بیوی کی شادی کے بعد شروع ہوتا ہے
اور بڑے دقیق مرحلوں سے گزرتا ہے ۔ '' چمکی '' میں اس نے ایک ایسی
داستان بیان کی ہے جو اگرچہ رومان کے عناصر رکھتی ہے ، لیکن ایک مسئلہ
بھی پیش کرتی ہے ۔ اس مسئلے کی تشریح میں مصنف نے نہایت سنگدلی سے کام
لیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ مرد کی فطرت ہی ایسی ہے کہ پہلی
بیوی کے مرنے کے بعد دوسری بیوی کی دل کشی میں گم ہو جاتا ہے ۔ یہ
نقطۂ نظر رومان پرستوں کا نہیں ، واقعیت نگاروں کا ہے ۔ اس ناول میں چمکی کے
کردار کی تصویر کشی نہایت فن کارانہ ہے ۔ اس کا وجود خود ایک مسئلہ ہے
جو ایک بیاہتا جوڑے کی زندگی کو تباہ کرنے پر تلی ہوئی ہے ، لیکن وہ بھی
اپنے لیے جینے کی راہ نکالنے پر مجبور ہے ، چاہے اس راہ میں اس کی محسنہ
گھل گھل کر مر جائے ۔ یہی کیفیت اس کے مختصر ناول ''شہ زوری'' کی ہے جس
میں ایک نچلے طبقے کی عورت کسی نواب زادے سے نکاح کر بیٹھتی ہے اور پھر
کسی طرح اسے چھوڑنے پر آمادہ نہیں ہوتی ۔ یہاں تک کہ سسر سے جوتے
کھاتی ہے اور اسے جوتے مارتی ہے لیکن اپنے حق سے دستبردار نہیں ہوتی ۔ یہ
نقطۂ نظر بھی پرانے رومانوں کا نہیں ، بیسویں صدی کے رومانوں کا باغیانہ
نقطۂ نظر ہے ۔ مختصر یہ کہ علی عباس حسینی صاحب نے اردو ناول نگاروں
کی تمام تصانیف نہیں پڑھیں یا رومان کا تصور ان کے ہاں عام تصور سے ذرا
مختلف ہے ۔

عام طور پر مغرب کے نقاد یہ کہتے ہیں کہ ناول کے عناصر ترکیبی
یہ تفصیل ذیل ہیں :

(۱) پلاٹ ، کہانی کی بنت یا ماجرا ۔
(۲) کردار ۔
(۳) مکالمہ ۔

زمان و مکان ، نقطۂ نظر ، نظریۂ حیات اور مناظر فطرت کا صحیح استعمال
بھی ناول کے انہی اجزا سے مربوط ہوتا ہے ، گویا ان میں سمویا ہوتا ہے ۔
اس کی تفصیل ابھی آتی ہے ۔

(۱) پلاٹ یا ماجرا : اکثر پڑھنے والے (اور یہ بات بھی کہہ ہی دینی

چاهیے ، لکھنے والے) پلاٹ میں اور کہانی میں تمیز نہیں کرتے یا اگر کرتے هیں تو ایسا خلط مبحث کرتے هیں کہ تمیز پر بد تمیزی کا گمان هوتا ہے ۔

پلاٹ کے اصطلاحی معانی دریافت کرنے سے پہلے اس کی لسانی تاریخ پر بھی غور کر لینا چاهیے ۔ لاطینی میں اس کے معنی بیان کرنا بھی هیں اور یہی معنی ناول نے اور مختصر افسانے نے لے کر اپنے اصطلاحی سانچوں میں ڈھالے هیں ۔ انگریزی لفظ Complicate کا بھی اس سے تعلق ظاهر ہے کہ پیچیدگی میں مختلف تار الجھے هوئے نظر آتے هیں ۔ خود لفظ کامپلیکس جس کے معنی پیچیدہ هیں ، کلمہ پلاٹ هی سے مشتق ہے ، اور ظاهر ہے کہ کہانیوں ، ناولوں اور داستانوں کے پلاٹ پیچیدہ هی هوتے هیں (کم از کم پیچیدہ هونے چاهئیں)۔ لغات لکھتی ہے ، مربوط واقعات کا وہ سلسلہ جو کسی داستان یا ناول میں پایا جاتا ہے ، پلاٹ ہے ۔ ان تمام باتوں پر غور کرنے سے معلوم هوگا کہ کہانی اور پلاٹ میں بڑا فرق ہے ۔ کہانی دراصل قصے کے ان اجزا کا نام ہے جو بنیادی هیں ، اور جن سے پلاٹ تعمیر کیا گیا ہے ۔ کہانی خاکہ ہے ، پلاٹ رنگین نقش ہے ۔ یوں کہہ لیجیے کہ جس طرح شاعر کوئی نظم کہنے سے پہلے اپنے ذهن میں اپنے افکار و تصورات کو منطقی طور پر ترتیب دیتا ہے اور مطلوبہ اثر پیدا کرنے کے لیے یہ طے کرتا ہے کہ توقیف یا Punctuation کا استعمال کس طرح کیا جائے گا ۔ بہ الفاظ دیگر جس دنیا کو وہ خارجاً متشکل کرنا چاهتا ہے ، اسے پہلے وہ اپنے باطن میں یا ذهن میں صورت پزیر هوتے هوئے دیکھتا ہے ۔ اسی طرح ناول نگار بھی اپنی کہانی کے تمام بنیادی عناصر کو لے کر ان کا ایک منطقی سلسلہ قائم کرتا ہے ۔ واقعات باهم اس طرح مربوط هو جاتے هیں کہ ایک واقعہ دوسرے واقعے سے ابھرتا هوا معلوم هوتا ہے ۔ کہیں علت اور معلول کی صورت پیدا هوتی ہے ، کہیں کسی اور لزوم کی ، لیکن بہر حال کہانی کے واقعات مربوط هو کر افکار کے ایک سلسلے کا روپ دھارتے هیں ۔ واضح رہے کہ یہ ضروری نہیں کہ پلاٹ کی تعمیر ایسی هو کہ کہانی پیش کرتے وقت پلاٹ کی منطقی ترتیب اور وقت کی رفتار میں کاملاً هم آهنگی هو ۔ هو سکتا ہے کہ کچھ حصے جو وقت کے اعتبار سے پہلے بیان هونے چاهیے تھے ، وہ مصنف بعد میں بیان کرے اور کچھ حصے جو وقتی طور پر مؤخر رکھنے چاهیے تھے ، انھیں مقدم گردانے ۔ سوال

تاریخی ترتیب کا نہیں، منطقی ترتیب کا ہے ۔ البتہ ناول نگار کے ذہن میں وقت کا شعور بالکل واضح اور صاف ہونا چاہیے تا کہ تقدیم و تاخیر میں الجھ کر وہ کوئی ایسی بات نہ کہہ جائے جو وقت کی رفتار کے مخالف پڑتی ہو ۔

صرف یہی نہیں بلکہ پلاٹ کے ذریعے ناول نگار اپنے واقعات کو اور مربوط افکار و تصورات کو پیش کرنے کا موثر ترین ذریعہ تلاش کرتا ہے ۔ جو کہانی اسے بیان کرنی ہے، وہ پہلے اس کے ذہن میں پوری تفصیل کے ساتھ صورت پزیر ہوتی ہے، تمام رابطوں اور تلازموں کے ساتھ وجود میں آتی ہے، پھر خارجاً متشکل ہوتی ہے ۔ جس طرح پلاٹ کرنا (انگریزی میں) سازش کرنا بھی ہے، اسی طرح کہانی کے واقعات کو یوں ترتیب دینا کہ وہ ایک سمجھی ہوئی سازش کا نتیجہ معلوم ہوں، اصطلاحی معانی میں پلاٹ ہے ۔ بعض ناولوں میں کہانی موجود ہوتی ہے اور پلاٹ نہیں ہوتا ۔ والٹر سکاٹ کے ناولوں کے متعلق اکثر یہ کہا گیا ہے کہ بیش تر ناولوں میں پڑھنے والے کا جذبۂ تجسس تو نمو پاتا رہتا ہے کہ کہانی برابر بیان ہوتی رہتی ہے، لیکن پلاٹ میں جو منطقی ترتیب اور جو صناعانہ تشکیل، ساخت اور سازش ہوتی ہے، وہ سکاٹ کے ہاں مفقود ہے ۔

غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ نقطۂ نظر کا ربط بھی پلاٹ ہی کی تشکیل سے مربوط ہے ۔ مصنف کو یہ فیصلہ کرنا ہے کہ وہ ناول کے واقعات کو کس کردار کی آنکھوں سے دیکھے گا اور کس طرح اس کا رد عمل واضح کرے گا ۔ بعض اوقات تو یہ ہوتا ہے کہ ناول نگار صیغۂ واحد متکلم میں بات کرتا ہے ۔ اس قسم کے پلاٹ میں بیان کرنے والے یا راوی کی ذات کہانی کا مرکز یا محور ہوتی ہے ۔ جن واقعات سے خود راوی دو چار ہوتا ہے اور جن جذباتی کوائف سے متاثر ہوتا ہے ان کی تفصیل بہ وجہ احسن بیان کی جاسکتی ہے ۔ لیکن اس میں ساتھ ہی یہ نقص بھی ہے کہ جن واقعات میں راوی شخصاً شریک نہیں ہوا، ان کا بیان تشنہ رہتا ہے اور متعلقہ کرداروں کا رد عمل بھی ناقص معلوم ہوتا ہے ۔

ایک اور نقطۂ نظر یہ ہے کہ مصنف تین چار اہم کرداروں کی آنکھوں سے تمام واقعات کا مشاہدہ کرے اور صیغۂ واحد غائب میں ان کا ذکر کرے ۔ اس میں یہ خوبی ہے کہ مصنف جتنے کرداروں کو اہمیت دینا چاہتا

ہے ، دے سکتا ہے ۔

ایسا بھی ہوتا ہے کہ ناول نگار تین چار کرداروں کو داستان کا محور بنا کر کہانی کو صرف ان کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے ۔ یعنی علی الترتیب یہ کردار صیغۂ واحد متکلم میں جو کچھ ان پر بیت جاتی ہے ، اس کا بیان کرتے ہیں ۔ نقطۂ نظر کا اختلاف اتنا اہم ہے کہ شاہد کے بدل جانے سے مشاہدے کی کیفیات قطعاً اور اصلاً متغیر ہو جاتی ہیں ۔ واقعات کے اسی سلسلے کو الف اس طرح دیکھتا ہے کہ 'ب' انہیں پہچان بھی نہیں پاتا ۔ انگریزی میں اس سلسلے میں ایک نہایت کامیاب ، معنی خیز اور دل چسپ تجربہ کیا گیا ہے ۔ ایک ناول تین جلدوں میں لکھا گیا ہے [۱] ۔

ہر جلد میں یہ التزام کیا گیا ہے کہ ناول کے تمام واقعات کا شاہد ایک علیحدہ کردار ہو ۔ یوں تین مرکزی کرداروں نے واقعات کے رخ ، رجحان اور نشو و نما کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اور مصنف نے ان کے رد عمل کا اظہار کیا ہے ۔ باور فرمائیے کہ یہ نقطۂ نظر کا اختلاف اتنا شدید ، اتنا گہرا اور اتنا معنی خیز ہے کہ جب ہم ایک ہی واقعے کو دو مختلف کرداروں کی نظروں سے دیکھتے ہیں تو صرف جزوی مشابہتیں نظر آتی ہیں اور بنیادی اختلاف کا سراغ ملتا ہے ۔

نفسیاتی طور پر یہ بات مسلم ہو چکی ہے کہ بہ یک وقت اگر تین چار مبصر کسی واقعے کی تفصیلات بیان کرنے کے لیے مقرر کیے جائیں جو ان کی نظروں سے گذرا ہو تو ان کے بیانات میں اتنا تضاد ملے گا کہ دروغ گوئی کی حد تک پہنچتا ہوا ہوگا ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ، طبیعت کا رجحان ، واقعات سے کردار کا رابطہ اور اس کی طبعی خصوصیات ، اس کے رد عمل کو متعین کرتی ہیں ۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ نقطۂ نظر کے اختلاف سے ناول کا پلاٹ یا ماجرا بدل جاتا ہے ۔ بعض اوقات مصنف یوں بھی کرتا ہے کہ واقعات کو زیادہ موثر طور پر پیش کرنے کے لیے کردار کے نشو و نما کی منطقی ترتیب دکھاتا ہے اور وقتی ترتیب کو اس منطقی ترتیب کا تابع بنا دیتا ہے ۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ ناول نگار اصل قصہ صیغۂ واحد متکلم میں بیان کرتا ہے اور ساتھ ہی

---

۱ - Spanish Farm Triology—R. H. Mottram

دوسرے نقطہ ہائے نظر کے اظہار کے لیے اور واقعات کی توضیح اور وقت کی رفتار کے تعین کے لیے دوسرے کردار بھی ہم سے روشناس کراتا ہے جن کے رد عمل سے ہم واقعات کو مختلف زاویوں سے دیکھنے کے بعد داستان کی کلیت کا شعور حاصل کرتے ہیں اور اصل حقیقت کی تہہ تک پہنچتے ہیں ۔ امراؤ جان ادا میں پلاٹ کی ترتیب ، واقعات کا اتار چڑھاؤ اور ان کا رابطہ بہ‌ظاہر سادہ معلوم ہوتا ہے ۔ قصے کی دل چسپی کا محور امراؤ جان ادا ہے جو اپنے سوانح حیات بیان کرتی ہے ۔ وہ صیغۂ واحد متکلم میں بات کرتی ہے ۔ مرزا رسوا اور ان کے دوست جو اس قصے کے سامع ہیں ، اپنے استفسارات کے ذریعے مختلف باتوں کی توضیح کے طالب ہوتے ہیں ۔

اب ' امراؤ جان ادا ' کا ذکر چل نکلا ہے تو یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ اردو میں پلاٹ کی ایسی مکمل اور صناعانہ ترتیب کم نظر آتی ہے ۔ امراؤ جان ادا جو اودھ کی مٹتی ہوئی دل آویز ، زوال پزیر ، زہر ناک اور شیریں معاشرت کی علامت ہے ، ایسے واقعات کا انتخاب کرتی ہے جو مربوط معاشرت کے خط و خال کو بہ توضیح نمایاں کرتے ہیں ۔ ہمہ وقت ادا ہی ہماری دل چسپی کا محور اور مرکز بنی رہتی ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی ذات میں اس کی معاشرت کی تمام وہ رعنائیاں اور برنائیاں جمع ہو گئی ہیں جن سے داستان تعرض کرتی ہے ۔ علاوہ ازیں یہ بات خاص طور پر رسوا کے ملحوظ خاطر تھی کہ وہ طوائفوں کے کوٹھوں پر آنے جانے والوں کو ایک پڑھی لکھی، نستعلیق ، تجربہ کار طوائف کی نظر سے دیکھے ۔ یہ تبھی ممکن تھا کہ امراؤ جان ادا کو موقع دیا جاتا کہ وہ ناول کے واقعات کو اپنے نقطۂ نظر سے دیکھتی اور اپنے مخصوص رد عمل کا اظہار کرتی ۔

منشی عبدالغفور نے جو علی گڑھ ڈیوٹی شاپ کے مینیجر تھے ، اپنے دو "نیندیں حرام کرنے والے" ناولوں ، یعنی 'قعر دریا' اور 'حق بہ حق‌دار' میں واقعات کو مختلف کرداروں کے نقطہ ہائے نظر سے دیکھا ۔ عام ناولوں کے مقابلے میں 'قعر دریا' اور 'حق بہ حقدار' کا دائرہ عمل یا قرطاس تخلیق (Canvas) بہت وسیع ہے ۔ دونوں ناولوں میں بگڑے رئیس زادوں سے لے کر متوسط طبقے کے مہم جو اور قسمت آزما افراد تک سبھی کردار نظر آتے ہیں ۔ کرداروں کے تنوع کے اعتبار سے سچ پوچھیے تو یہ ناول بے نظیر ہیں ۔ پڑھنے والے

کے تجسس کا اشتیاق قائم رکھنے کے لیے سراغ رسانی کا عنصر بھی شامل کر دیا گیا ہے ۔ عبدالغفور واقعات کے ایک سلسلے کو متعلقہ اہم کرداروں کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور پھر اس سلسلے سے قطع نظر کرکے دوسرے سلسلے کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے ، اور اس سلسلے کے واقعات پھر متعلقہ اہم کرداروں کی آنکھوں کے ذریعے ہم کو دکھائے جاتے ہیں ۔ عبدالغفور کو ناول نگار کی حیثیت سے کم لوگ جانتے ہیں ، لیکن سچ یہ ہے کہ اردو میں جیسا گتھا ہوا ، باہم مربوط پلاٹ وہ تخلیق کرتا ہے ، اس کی مثال ملنا مشکل ہے ۔ جب ہم یہ بات ملحوظ رکھتے ہیں کہ اس کا **Canvas** بہت وسیع ہے اور وہ معاشرت کے مختلف طبقات کی ترجمانی کر رہا ہے تو ہمیں اس کی فن کاری کا کمال دیکھ کر اور بھی حیرت ہوتی ہے ۔

یہی حال 'خواب کلکتہ' کا ہے جو نسبتاً غیر معروف ناول ہے ۔ اس کے فقط دو حصے چھپنے پائے تھے کہ مصنف کا انتقال ہوگیا ۔ دوسرے دو حصے مرزا فدا علی خنجر نے لکھ کر ناول پورا کیا لیکن بات نہ بنی ۔ اس ناول میں انیسویں صدی کے اواخر میں مسلمان شرفا جو زندگی بسر کر رہے تھے ، اس کا نہایت دل فریب نقشہ کھینچا گیا ہے ۔ پلاٹ کی ترتیب ایسی ہے کہ تمام واقعات رشتۂ تعلیل میں پروئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ۔ بیش تر واقعات تو مصنف ہیرو کے نقطۂ نظر سے یا ہیروئن بلقیس کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے ۔ ان دونوں نقطہ ہائے نظر کے اختلاف سے بڑا خوب صورت تنوع پیدا ہوتا ہے جو آخر تک قائم رہتا ہے ۔

ہمارے پرانے ناول نگاروں میں (نسبتاً) شرر بھی پلاٹ اچھا بناتے ہیں لیکن ان کے ہاں کردار نگاری اتنی ناقص ہے کہ پلاٹ کی تاثیر اکثر زائل ہو جاتی ہے ۔ نقطۂ نظر میں وہ بھی مختلف مرکزی کرداروں کے رجحانات اور رد عمل کا اظہار کرتے ہیں ۔

پلاٹ اور نقطۂ نظر کے سلسلے میں ایک بات اور بھی گفتنی ہے ۔ وہ یہ ہے کہ بعض اوقات ناول نگار صرف عکاس بن جاتا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر وہ ہر جا موجود اور حاضر ناظر نہیں ہوتا ، بلکہ واقعات کو صرف اپنے کرداروں کی نظر سے دیکھتا ہے ۔ جو واقعہ ابھی تک اس کے کرداروں کو معلوم نہیں ہوا ، وہ مصنف کو بھی معلوم نہیں ۔ جس کردار کا نام کسی دوسرے کردار

نے نہیں لیا ، ناول نگار بھی اس کے نام سے آشنا نہیں ۔ اس طرح ناول لکھنا هفت خوان رستم طے کرنا ہے اور جو چند ایک تجربے اس سلسلے میں ہوئے ہیں ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ابھی تک اردو میں کامیاب عکسانہ نظر کی کمی ہے ۔

پلاٹ اپنی ترتیب کے اعتبار سے ڈھیلے ڈھالے بھی ہوتے ہیں اور ایسے بھی جن کی چولیں ایک دوسرے میں ٹھیک بیٹھتی چلی جاتی ہیں اور جن میں واقعات کی تقدیم و تاخیر کے باوجود منطقی تسلسل اور ربط میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی ۔ فسانۂ آزاد (اسے Picaresque ناول بھی کہا گیا ہے) میں پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے لیکن اسی لچک کی وجہ سے غالباً سرشار نے لکھنوی معاشرت کے مختلف پہلو اس خوبی سے دکھا دیے ہیں کہ پلاٹ کے ڈھیلے ڈھالے ہونے کا شعور اگر ہوتا ہے تو بھی برا نہیں لگتا ۔

قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد دونوں پلاٹ کی بنت میں ، داستان سرائی میں ، ماجرا طرازی میں بہت دقت نظر سے کام لیتے ہیں ۔ وہ انگریزی ادب کے تمام رموز و اسرار سے آگاہ ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جس چیز کو انگریزی میں (شاید بہ طریق طنز) Cleverness یا ذہنی چالاکی کہتے ہیں ، وہ کھیل عزیز احمد اور قرۃ العین بہت کامیابی سے کھیلتے ہیں[1]۔

(۲) **کردار** : ناول کا دوسرا جزو یا دوسرا عنصر ترکیبی کردار ہے ۔ کرداروں سے زمان و مکان کا تصور اس طرح مربوط ہے کہ اس سے جد کرکے کرداروں کو دیکھا ہی نہیں جاسکتا ۔ کرداروں کے متعلق (ابھی زمان و مکان کی بحث سے قطع نظر کر لیجیے) دو سوال اکثر پیدا ہوتے ہیں ۔ (۱) کرداروں کی بنیادی اقسام کیا ہیں ؟ (۲) کردار نگاری کا گر کیا ہے ؟ اور جیتے جاگتے

---

۱ ۔ انگریزی میں چالاکی کی روایت آسکر وائلڈ کی تخلیقات میں نشو و نما پا کر پختہ کارانہ شکل میں نظر آتی ہے ۔ جن لوگوں نے اس روایت کو آگے بڑھایا (اگرچہ ان کا مقام آسکر وائلڈ سے کہیں بلند تر ہے) ان میں **Aldous Huxely** کا نام نہ لینا ظلم ہوگا ۔ اس کی تصانیف **Ceunter Point,** اور **After Many A Summar** پلاٹ کی پختگی اور وقت کی رفتار کے شعور کی نہایت عمدہ مثالیں ہیں ۔

اور زندہ کردار کس طرح پیدا ہوتے ہیں ؟ پہلے سوال کا جواب دینا نسبتاً آسان ہے اور اس مسئلے پر کم و بیش اتفاق رائے ہے کہ کردار اصلاً دو قسم کے ہوتے ہیں ؛ ایک ٹائپ یا جامد اور دوسرے ڈرامائی یا متحرک (یہ مراد نہیں کہ جامد کردار حرکت نہیں کرتے ۔ جمود کا تصور ان کی کرداری خصوصیات سے وابستہ ہے اور بس) جو کردار ٹائپ ہوتے ہیں ، وہ کسی طبقے کی ، گروہ کی یا کسی معاشرتی جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ ان کی سیرت ماہ و سال کے سانچوں میں ڈھل کر پختہ ہو چکتی ہے اور ان کا کردار اس اعتبار سے جامد ہو جاتا ہے کہ وہ زندگی کے بدلتے ہوئے تغیرات کا ساتھ نہیں دیتے ۔ دنیا کے بڑے بڑے المیے اس خصوصیت سے پیدا ہوئے ہیں کہ جامد کردار ، جان جانے پر آن نہ جانے پر عمل کرتے ہیں ۔ وہ زندگی کا ایک تصور اپنے ذہن میں قائم کر لیتے ہیں اور جہاں یہ تصور حقیقت سے ٹکراتا ہے وہ خود حقیقت سے ٹکرا جاتے ہیں ۔ وہ تغیر کو قبول نہیں کرتے ، تبدیلیوں کے دشمن ہوتے ہیں ۔ ان کی زندگی کی سب سے بڑی قدر وہ وضع داری ہوتی ہے جو ان کے خیال میں انسان کو حیوان سے متمیز کرتی ہے ۔ انقلاب فرانس کے اکثر امرا ، وزرا ، بڑے بڑے پادری بلکہ خود بادشاہ وقت اور اس کی ملکہ ٹائپ ہیں ، جامد ہیں ۔ وہ جان دینا پسند کرتے ہیں ، متغیر ہونا قبول نہیں کرتے ۔ ناول میں ایسے کردار کوئی غیر متوقع کام نہیں کرتے ۔ ہمیں پہلے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ خاص حالات میں ان کا رد عمل کیا ہوگا ۔ پہلے زمانے کی داستانوں میں ایسے کردار تقدیر سے نبرد آزما ہوتے تھے اور شکست کھاتے تھے ؛ پھر معاشرت سے ٹکر لینے لگے اور مرنے لگے ۔ اب ایسا بھی ہوتا ہے کہ کش مکش ان کی ذات میں مخفی ہوتی ہے ۔ ان کے وجود معنوی میں ایک طوفان برپا ہو جاتا ہے ، لیکن وہ اس کی لہروں سے غیر متاثر رہ کر ہاتھ پاؤں مارتے رہتے ہیں تا ایں کہ وقت کا سیلاب انہیں اپنی منزل معینہ کی طرف بہا لے جاتا ہے ۔ نذیر احمد کے ناولوں میں اکثر مرد کردار ٹائپ ہیں عورتیں البتہ نذیر احمد کے ناولوں میں تمدن اور تاریخ کے لزوم و جبر سے متاثر ہوتی ہیں اور راہ راست پر آ جاتی ہیں کہ یہی ناول نگار کا مقصود تھا ۔

'فسانۂ آزاد' کے اکثر کردار نہایت خوب صورت اور دل پزیر ٹائپ ہیں ۔

نوابوں کے کتنے ہی سلسلے ہیں جو ان ہزارہا صفحات میں پھیلے ہوئے ہیں۔ کسی کے بڑی بڑی مونچھیں ہیں، کوئی سبزہ آغاز ہے، کوئی خوش ادا اور خوش لباس ہے، کوئی بد مذاق ہے، لیکن یہ تمام سلسلے دراصل ایک طبقے اور معاشرت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ 'فسانۂ آزاد' میں، 'جام سرشار' میں اور 'سیر کوہسار' میں تمام نواب اپنے ارد گرد مصاحب جمع کرتے ہیں۔ افیون کی چسکی لگاتے ہیں یا شراب کے خم کے خم لنڈھاتے ہیں۔ گھر کی پری چہرہ اور عفیف نازنینوں کو چھوڑ کر ذلیل مہریوں اور طوائفوں پر عاشق ہوتے ہیں، کوٹھوں پر جاتے ہیں، آخر برباد ہوتے ہیں اور اس زوال پزیر معاشرت کی بربادی کا سراغ دیتے ہیں جس کی تصویر کشی سرشار کے مدنظر تھی۔

شرر کے ناولوں میں بھی کچھ ٹائپ نظر آتے ہیں۔ دلیر، شجاع، رزم آزما، غیور، اسلام کے معاملے میں سخت متعصب۔

دوسری قسم کے کردار جنھیں ڈرامائی کہا جاتا ہے، بہ امتداد زمان واقعات کے فشار سے متاثر ہو کر بدلتے رہتے ہیں۔

ان کے کردار زندگی کی طرح نشو و نما پاتے ہیں اور واقعات و حالات کے سانچوں میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ آج کل کے ناول نگار اکثر ڈرامائی کرداروں کو اپنے افکار و تصورات کے ابلاغ کے لیے استعمال کرتے ہیں کہ کردار نمو پاتی ہوئی قوت کی علامت بن جاتا ہے۔ شرر کے ناولوں میں بھی ڈرامائی کرار ملتے ہیں۔ 'قمر دریا' اور 'حق بہ حقدار' میں بھی نمو پاتے ہوئے اشخاص داستان موجود ہیں۔ افسوس ہے کہ اردو میں اچھے ناول اتنے کم لکھے گئے ہیں کہ ان سے مثالیں دینا عملاً ناممکن نظر آتا ہے لیکن پریم چند کے ناولوں نے خاصا خلا پر کر دیا ہے۔ پہلے تو وہ پرانے زمانے کے جتی ستی راجپوت کرداروں کی طرف متوجہ رہتے تھے لیکن آخر میں وہ زندگی کے اس مرکز تاب ناک سے بہت قریب ہو گئے جسے دیہات کہتے ہیں۔ 'میدان عمل' میں، 'گئو دان' میں، 'بازار حسن' میں شہر کے کردار بھی ہیں، گاؤں کے کردار بھی ہیں، لیکن گاؤں کے کردار زیادہ جیتے جاگتے اور روشن نظر آتے ہیں۔ جوں جوں نوکر شاہی کی گرفت دیہاتیوں پر مضبوط ہوتی چلی جاتی ہے دیہاتیوں کا ردعمل بھی اسی نسبت سے شدید ہوتا چلا جاتا ہے۔ پریم چند کے

دیہاتی ناولوں میں پس منظر بڑا نکھرا نکھرا ، ستھرا ستھرا اور اُجلا اُجلا ہوتا ہے ۔ گاؤں کے سادہ مزاج اور سادہ طبیعت لوگ ، اُن کے چھوٹے چھوٹے مسئلے ، چھوٹی چھوٹی خوشیاں ، چین کے دن ، امن کی راتیں اور پھر ناگہاں امن کے اور اطمینان کے اس ٹھہرے ہوئے پانی میں کسی جاگیردار کی بے مروتی یا کسی اہل کار کے ظلم کا تھر اس زور سے گرتا ہے کہ لہریں کناروں تک پھیل جاتی ہیں ۔ اس سلسلے میں پریم چند کے نسوانی کردار بڑے دل آویز ، دل پزیر اور خوب صورت نظر آتے ہیں ۔ دیہات میں جنس شہروں کی نسبت زیادہ صحت مند ، توانا اور بے باک ہوتی ہے لیکن افسوس ہے کہ پریم چند اس پہلو سے کچھ کتراتے تھے ۔ ان کے کرداروں کے پیراہن حیات میں جنس کے جو تار و پود الجھے ہوئے ہیں ، وہ نہ رنگین ہیں ، نہ متنوع ، حالاں کہ ناولوں میں اکثر ایسے موقعے پیش آتے ہیں کہ جنس کسی بالی لڑکی کی آنکھوں میں سے جھانکتی ہوئی نظر آتی ہے اور نہایت اچھے رومان کا موضوع بن سکتی ہے ، لیکن پریم چند شرما کر منہ موڑ لیتے ہیں ۔ انھیں شاید یہ محسوس ہوتا ہے کہ جنس کے بیان سے گاؤں کی اجلی اجلی فضا داغ دار ہو جائے گی ۔ کاش انھیں اس بات کا شعور ہوتا کہ وہ جنسی زندگی کے صحت مند پہلوؤں کی نہایت اچھی ترجمانی کر سکتے تھے ۔

قرۃ العین کے ناولوں کی وہ با رتبہ بیگمات جو اپنے آنگن میں بیٹھ کر پوربی میں باتیں کرتی ہیں ، بڑی جیتی جاگتی ، سرتی سیانی اور پرانم بوڑھیاں ہیں ۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے جوان کردار کچھ مضمحل ، بے رنگ مرجھائے ہوئے ، پھیکے پھیکے اور تھکے تھکے سے ہیں ۔ لیکن ادھیڑ عمر کے ڈیڈی اور اسی عمر کی ممی زندگی کو برتنے کا سلیقہ بہت اچھا جانتے ہیں ۔ یوں بھی انھوں نے زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہے ۔ ان کی شخصیت نے معین خطوط پر نشو و نما پائی ہے ۔ ان کی اقدار واضح ، روشن اور صاف ہیں ۔ اس کے برخلاف قرۃ العین کے نوجوان کرداروں کی دنیائیں اکثر کچھ الٹی سیدھی سی ہیں ۔ وھاں حیرت انگیز واقعات کی کمی نہیں لیکن یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ کردار اپنے آپ کو اس دنیا کے کیف و کم میں سمو نہیں سکے ، اس دنیا میں رس بس نہیں سکے ۔

البتہ قرۃ العین کی پڑھی لکھی شائستہ لڑکیاں لاکھ انگریزی کے فقرے

بولیں اور لاکھ منہ سے دعویٰ کریں کہ وہ بہت آزاد اور روشن خیال ہیں اور حقیقت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکتی ہیں ، لیکن ہیں وہ سب کی سب تخیل کی دنیا کی پرستار ۔ ان کی حقیقت پرستی دراصل ان کی رومان پرستی کا نقاب ہے ۔ ان کی آزاد خیالی فی الاصل ان کی گھٹی ہوئی تمناؤں کے اظہار کا دوسرا روپ ہے ۔ ان کی Intellectuals کی سی باتیں ہمیں فریب نہیں دیتیں ۔ ہماری سمجھ میں آ جاتا ہے کہ یہ لڑکیاں حرمان زیست کی تلخیوں سے آشنا ہیں ۔ انھوں نے دکھ کے ساغر ڈگڈگا کے پیے ہیں ۔ ان کی زندگی ہر قسم کے معنی سے خالی ہوتی چلی جا رہی ہے اور یہ اپنی طراری سے اس خلا کو پر کرنا چاہتی ہیں ۔ عین ممکن ہے کہ قرۃ العین کا مقصد ہی یہ ہو کہ وہ ایسی حرماں زدہ لڑکیوں کی تصویر کشی کرے (راقم السطور کا بھی خیال ہے) اگر یہ درست ہے تو کہنا پڑے گا کہ قرۃ العین اپنے ناولوں میں بہت کامیاب ہیں ۔

قرۃ العین کے ساتھ عصمت چغتائی کا نام ذہن میں ضرور آتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں ۔ عصمت کے کردار کیڑوں کی طرح کلبلاتے ہوئے غلاظت میں پلتے ہیں ، لیکن وہاں بھی جنس کی چنگاری کچھ عرصے کے لیے ان کی زندگی میں وہ تاب‌ناکی پیدا کرتی ہے کہ صبح و شام اور در و دیوار نور میں نہائے جاتے ہیں ۔ عصمت کے کردار ٹائپ بھی ہیں اور ڈرامائی بھی ۔ وہ موجودہ زندگی کی الجھنوں سے دو چار ہیں ، اس لیے ان کی زندگی کے دھاگے ہمیں الجھے ہوئے نظر آتے ہیں ۔

اب رہا یہ سوال کہ ناول میں جیتے جاگتے کردار کس طرح پیدا ہوتے ہیں ؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ اس سوال کا جواب نہیں دیا جا سکتا ۔ جیتے جاگتے کردار کی تخلیق منجملۂ اسرار و رموز فن ہے ۔ صرف فن کار ہی جانتا ہے کہ کاغذی پتلے جو وہ لفظوں کی مدد سے تراش تراش کے کتابوں میں چپکاتا جاتا ہے ، کس طرح یک بارگی نور حیات سے منور ہونے کے بعد بولنے لگتے ہیں ، چلنے پھرنے لگتے ہیں ، محبت کرنے لگتے ہیں ، جینے مرنے لگتے ہیں ۔ کبھی تو ایک فقرہ بلکہ ایک فقرے کا ایک جزو جیتے جاگتے کردار کو ہماری آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور کبھی تفصیل کے بیسیوں صفحات پڑھ جائیے، سبھی کچھ ہوتا ہے، کردار زندہ نہیں ہوتے ۔ غالباً اس کی

وجہ یہ ہے کہ زندہ کردار تخلیق کرنے کے لیے نہ صرف مشاہدہ تیز ہونا چاہیے بلکہ فن کار کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ایسے کرداروں کو وجود میں لائے جن کے متعلق اس کی معلومات گیرائی اور گہرائی رکھتی ہوں۔ بہر حال یہ قیاسات ہیں، بات وہی ہے جو اوپر کہہ دی گئی ہے کہ کردار کی زندگی منجملہ اسرار تخلیق ہے۔ شرر نے بے تکلف سینکڑوں کردار پیدا کیے، ان کے ہمیں نام بھی یاد نہیں۔ نذیر احمد ۔ گنتی کے کردار تخلیق کیے، ابھی تک بعض لوگوں کو یہ التباس ہوتا ہے کہ اکبری اور اصغری کا قصہ سچا ہے، اور وہ جیتی جاگتی لڑکیاں تھیں۔ سرشار کا خوجی اپنی مسخرگی کی بنا پر زندہ نہیں ورنہ تمام مذاحیہ کردار بہ قید حیات ہوتے۔ اس میں کچھ انسانی کم زوریاں ہیں، کچھ انسانی خوبیاں ہیں۔ ان دونوں کے مجموعے سے ایک ایسا کردار عالم وجود میں آیا ہے جس کی نظیر اردو ادب میں نہیں ملتی۔ ''لانا تو میری قرولی'' اور ''نہ ہوئی میری قرولی'' ضرب المثل بن گئے ہیں۔ بوا زعفران سے ہمیں بھی ڈر آنے لگا ہے کہ بے چارے خوجی کو پھر بے بھاؤ کی پڑیں گی۔ ہمیں مالوے کی افیم سے دل چسپی پیدا ہو گئی ہے کہ خوجی اس کے بغیر زندہ نہیں رہ پاتا۔

امراؤ جان ادا ہنستی بولتی، باتیں کرتی، ڈھلتی دھوپ کی طرح رنگ افروز نظر ہوتی ہے۔ اس کے بانک پن کی سادگی اور اس کی سادگی کا بانک پن ہمیں ہر وقت اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ وہ طوائف ہے لیکن اس کے باوجود شرم و حیا کے ہزارہا پردوں میں مستور ہے۔ وہ بے نقاب ہے لیکن اس کے جسم معنوی پر معلوم نہیں کیسا حجاب ہے کہ ہمیں اس کے شرمیلے پن کا شعور بڑی شدت سے ہوتا ہے۔ اس نے جو اپنی پہلی داستان محبت بیان کی ہے، اس کی فضا ایسی ہے جیسے دونوں وقت مل رہے ہوں، جیسے کوئی سو بھی رہا ہو، جاگ بھی رہا ہو۔ وہ یہ بھی ظاہر نہیں کرنا چاہتی کہ میری خواہش شریک حال تھی، اور یہ بھی بتانا چاہتی ہے کہ جنسی تمنا کی شدت کی کیفیت کیا ہوتی ہے۔ ان دونوں حدود کے درمیان امراؤ کبھی اس طرف کبھی اس طرف گھومتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ہم عالم علوی کے زروان کو دیکھ رہے ہیں کہ آدھا چہرہ ایک نازنین کا ہے اور آدھا چہرہ ایک بانکے تیکھے مرد کا۔ امراؤ نے اپنی یہ

داستان جس اعتدال ، توازن اور شائستگی سے بیان کی ہے ، وہ اسی کی بنا پر زندۂ جاوید رہنے کی مستحق ہے ۔ مرزا رسوا نے بھی یہ داستان سننے کے بعد بہت اینڈے بینڈے سوال نہیں کیے ورنہ ''پسینہ پونچھیے اپنی جبین سے'' والا حال امراؤ کا ہوتا اور سننے والوں پر وہ طلسمی اثر بھی نہ ہوتا جو اس واقعے کو پڑھ کر ہوتا ہے ۔

بیان کیا گیا تھا کہ کرداروں کا تعلق زمان و مکان سے اتنا گہرا ہے کہ ہم ان کا تصور بھی ان پیمانوں کے بغیر نہیں کر سکتے ۔ ظاہر ہے کہ کردار ہوا میں معلق نہیں ہوتے ، وہ ایک عہد سے ، ایک معاشرت سے ، ایک زمانے سے مربوط ہوتے ہیں ۔ صرف یہی نہیں ان کی ذہنی استعداد اور ان کے کوائف کم و بیش ان کے مکان سے متاثر ہوتے ہیں ، یعنی وہ مقامات جن سے قصہ مربوط ہے ۔ زمان و مکان وہ آئینہ ہیں جن میں کردار چلتے پھرتے ، ہنستے بولتے اور جیتے مرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ زمان و مکان ہی کرداروں کو حقیقت اور واقعیت کا رنگ بخشتے ہیں ۔ زمان و مکان کی اہمیت کا اندازہ اس سے کر لیجیے کہ سرشار نے لکھنو کی جو تصویر کھینچی ہے ، وہ ایک خاص زمانے سے مربوط ہے ۔ اسے ادھر آدھر سرکا دیجیے ، تصویر کشی مسخ ہو جائے گی ۔ مقام بدل دیجیے تو تصویر کشی نہ صرف مسخ ہو جائے گی بلکہ بے معنی ہو جائے گی ۔ اسی طرح شرر کے ناول 'فردوس بریں' میں حسن بن صباح اگرچہ سامنے نہیں آتا لیکن اس کی شخصیت ، اس کا اثر ، اس کی تعلیمات کا نفوذ اس طرح ہمارے ذہنوں پر اور کرداروں کی زندگیوں پر چھایا رہتا ہے کہ ہمیں زمرد کی داستان سن کر بالکل تعجب نہیں ہوتا ۔

عبدالغفور کے 'قعر دریا' اور 'حق بہ حقدار' میں جب ہم انیسویں صدی کے بگڑے رئیس زادوں اور ناز و نعمت میں پروردہ رئیس زادیوں سے آشنا ہوتے ہیں تو ہمیں ذرا تعجب نہیں ہوتا کہ گاڑی میں ایک ٹرنک سے بچے کی خون آلود لاش کیوں ملی ۔ بہ الفاظ دیگر کرداروں کا ارتقا نہ صرف زمان و مکان سے مربوط ہوتا ہے ، بلکہ زمان و مکان کے کوائف سے وابستہ اور ان پر منحصر ہوتا ہے ۔

زمان و مکان کے تعین ہی سے ان اخلاقی اقدار کا سراغ بھی ملتا ہے جو کرداروں کے اقوال و اعمال سے متبادر ہوتی ہیں ۔ مصر قدیم کے رومان پڑھ کر

ہمیں ذرا تعجب نہیں ہوتا کہ فلاں جلیل القدر باشادہ نے اپنی سگی بہن سے شادی کی تھی ، بلکہ اس واقعے کے بیان کرنے سے مربوط معاشرت کا مزاج بہ کلی ظاہر ہوتا ہے ۔ جب ہم یہی بات 'الف لیلہ' میں پڑھتے ہیں تو زمان و مکان کا تغیر اسی قسم کے واقعے کو اتنا نفرت انگیز بنا دیتا ہے کہ ہم بھی اپنے اندر فاسقوں سے انتقام لینے کا جذبہ ابھرتا ہوا محسوس کرتے ہیں ۔ بہ الفاظ دیگر مصنف کی اخلاقی اقدار ، ناول نگار کا نظریۂ حیات ، حسن و قبح کے متعلق اس کے تصورات ، اس کے افکار و نظریات تمام تبھی روشن ہو سکتے ہیں کہ کردار زمان کی زنجیروں کے پابند اور مکان سے وابستہ ہوں کہ مصنف یا ناول نگار اسی معاشرت کی اخلاقی اقدار کی ترجمانی کرے گا جس کی تصویر کھینچے گا ۔

بعض اوقات تو مصنف یا ناول نگار بالکل کرداروں کی آڑ میں ہو جاتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے جیسے کردار ایک علیحدہ مستقل زندگی بسر کر رہے ہیں ۔ لیکن در اصل ایسا ہوتا نہیں ! کسی نہ کسی حد تک کرداروں کی زبان سے زمان و مکان کے تقاضوں کے مطابق مصنف کی اخلاقی اقدار مترشح ہوتی رہتی ہیں ۔ بعض ایسے مسائل بھی ہیں جو زمان و مکان سے قطع نظر بنیاد انسانیت کا درجہ رکھتے ہیں ۔ ناول نگار ان مسائل کے متعلق اپنا نقطۂ نظر کرداروں ہی کی زبان سے بیان کر سکتا ہے ۔ یا پھر ناول کے انجام سے معلوم ہو سکتا ہے کہ اس کی ہمدردی کا رخ کس طرف تھا ۔ ہر ناول کسی عہد کی ، معاشرت کی یا اس معاشرت کے کسی پہلو کی پوری جھلک دکھانے کا مدعی ہوتا ہے ۔ اس جھلک میں ثقافتی نظریات ، معاشی اور سیاسی تصورات او اخلاقی اقدار سبھی کچھ موجود ہوتا ہے ۔ ناصح اور ناول نگار میں فرق یہ ہے کہ ناول نگار کہتا ہے زندگی یہ ہے جو میں نے دیکھی ہے اور ناصح کہتا ہے زندگی یوں ہو۔ چاہیے ۔ ناول نگار کا اصلی کام معاشرت کی تصویر پیش کرنا ہے ۔ کردار اپنے اقوال و اعمال سے اس تصویر پر تبصرہ خود ہی کرتے رہتے ہیں ۔

ناول جہاں معاشرت کی تصویر ہوگا ، وہاں کسی نہ کسی مسئلے یا الجھن سے تعرض ضرور کرے گا ۔ ممکن ہے کہ ناول نگار مسئلے کا حل پیش نہ کرے یا الجھن کو رفع نہ کرے ، لیکن مسئلہ خفی ہو یا جلی ، اور

الجھن بہ ظاہر ہو یا بہ باطن، موجود ضرور ہوگی ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زندگی کے بنیادی مسائل اور اس کی الجھنوں سے آنکھیں بند کر کے کوئی ناول نگار معاشرت کی تصویر نہیں کھینچ سکتا ۔ مختصر یہ کہ ناول میں کچھ غم دوراں بھی ہوگا ، کچھ غم جاناں بھی ، حسن یار بھی ، جمال روزگار بھی ۔ ناول میں زندگی ہوگی ، بھر پور اور سرشار ، اور ناول نگار زندگی کے سرچشموں سے جتنا قریب ہوگا ، اتنا ہی اس کے ناول زندگی کی ترجمانی کا حق ادا کریں گے ۔

اردو میں طبیب ، شرر ، پریم چند ، عزیز احمد ، قرۃالعین اور دوسرے ناول نگاروں نے اپنی تخلیقات سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ اردو اس معاملے میں تہی دامن نہیں ۔ البتہ یہ دعویٰ کہ اردو ناول انگریزی ناول کے معیار تک آ پہنچا ہے ، نہ صرف محل نظر ہے ۔ بلکہ بالبداہت غلط ہے ۔ ناول نگاری ادب کی تہذیب اور تمدنی مزاج کی لطافت سے تعلق رکھتی ہے ۔ ابھی ہمیں کش مکش کے ایک دور سے گزر کر ادبی تہذیب کا وہ مقام بلند حاصل کرنا ہے جس میں ناول پنپتا ہے ، لیکن وہ دن کچھ ایسا دور بھی معلوم نہیں ہوتا ۔

بعض نقاد یہ کہتے ہیں کہ ناول میں منظر نگاری بھی ، جس کا تعلق وصف یا بیان سے ہے ، ایک جزو لازم ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض اچھے ناولوں میں فطرت کے مناظر کسی جذباتی واقعے کا چوکھٹا بنا کر پیش کیے جاتے ہیں ۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ کرداروں کے دلوں میں جو طوفان برپا ہوتے ہیں ، خارجی طوفان ان کی علامت بن جاتا ہے ۔ بہار کی رنگا رنگی اور دل آویزی ناول کے کرداروں کے سکون قلب اور بہارنشاط سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے ، یعنی ہم کرداروں کو مختلف زاویوں سے مختلف موسموں میں مختلف فطری مناظر کی نسبت سے دیکھتے ہیں ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناولوں میں اکثر فطری مناظر نظر آتے ہیں ، لیکن ان کا بیان ناول کو لازم نہیں ۔ ایسے اچھے ناول کا تصور کرنا ممکن ہے جس میں صبح و شام نے صرف وقت کا شعور پیدا کیا ہو اور بس ۔

عصر جدید کے ناول نگاروں سے اردو ادب کی بڑی توقعات وابستہ ہیں ۔ امید ہے کہ مختصر افسانے کی طرح ناول بھی جلدی ہی اپنا مقام حاصل کرلے گا ۔

یہ اور بات ہے کہ مختصر افسانے کی بڑھتی ہوئی مقبولیت ناول کے ارتقا میں حائل ہو اور ناول نگاری کے عروج تک پہنچنے میں ہمیں کچھ دیر لگے۔ لیکن ادب کی تاریخ میں سو دو سو سال کوئی اہمیت نہیں رکھتے اور نہ ہی انہیں کوئی اہمیت دینی چاہیے۔

(۳) مکالمہ : ادبی تخلیقات لاکھ اس بات کا دعویٰ کریں کہ وہ زندگی کے حقائق کی ترجمان اور اس کی نیرنگئی ہزار شیوہ کی زبان ہیں، لیکن اس میں قطعاً کوئی شک نہیں کہ فن کار کو اپنے مقصد کے حصول کے لیے، اپنی منزل تک پہنچنے کے لیے اور اپنی اقدار کو اجاگر کرنے کے لیے (یہاں فن کار سے مراد انشا پرداز ہے) پڑھنے والوں سے کچھ ایسے سمجھوتے ضرور کرنے پڑتے ہیں جو بہ ظاہر زندگی کی بالکل صحیح ترجمانی کے منافی ہوتے ہیں۔ مکالمے میں اس قسم کے سمجھوتے کا پہلو زیادہ روشن، واضح، متعین اور قاطع نظر آتا ہے۔ مان لیجیے کہ واقعیت نگاری، زندگی کی صحیح ترجمانی اور کرداروں کے اعمال و افعال کی روش اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ وہ ایک خاص قسم کی زبان استعمال کریں، لیکن اس کے باوجود فن کار مجبور ہے (یعنی انشا پرداز، ناول نگار) کہ وہ مکالمے کے لیے ایک خاص قسم کی ادبی زبان استعمال کرے جو معمولی زندگی کی زبان سے قریب، کرداروں کے اسلوب فکر اور استعداد ذہنی کے مطابق اور پلاٹ کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو، لیکن اس کے باوجود وہ صنعت گری کے سان پہ چڑھ چکی ہو کہ سننے والے نہ اکتائیں اور نہ مکالموں کی غیر ضروری طوالت سے گھبرائیں۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ یوں تو ناول نگار کوشش یہی کرتا ہے کہ کرداروں کے منہ میں وہی زبان ڈالے جو موزوں، بر محل اور مناسب ہو؛ ان سے وہی فقرے کہلوائے جو وہ ناول کی ماجرا طرازی کے مطابق کہیے۔ کوچوان کوثر اور تسنیم میں دھلی ہوئی اردو استعمال نہ کرے اور کوئی پڑھا لکھا شائستہ کردار عامیانہ اور چھچھوری زبان نہ برتے، لیکن اس کے باوجود اس کو مکالموں میں صنعت گری کی بے ساختگی پیدا کرنا پڑے گی۔ غور فرمائیے، ہم لوگ روزانہ جس زبان میں گفت گو کرتے ہیں اور جس طرح پہروں کسی مسئلے پر کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے اظہار خیال کرتے رہتے ہیں، اگر ناول نگار بعینہ اسی قسم کی زبان ناول میں لکھے اور مکالمے کو روزمرہ کی زندگی کے عین

مطابق بنا دے تو ظاہر ہے کہ سخت قسم کا خلل واقع ہوگا ۔ ایک تو یہ کہ مکالمات کا رخ ، گفتگو کا رجحان اور بات چیت کی سمت متعین نہیں ہوگی، دوسرے یہ کہ بعض کردار جو نہایت کم ذہنی استعداد رکھتے ہیں ، اپنے افکار و تصورات کا اظہار کر ہی نہ پائیں گے۔ تیسرے یہ کہ ہر ناول 'طلسم ہوشربا' کی آٹھویں جلد بنتا چلا جائے گا ۔ مکالمے جہاں بالکل روزمرہ کے مکالموں کی نقل ہوں گے ، وہاں اکثر و بیش تر ان میں وہ ادبی صفات ، وہ صناعانہ نوک پلک موجود نہ ہوگی جو ناول کے مکالموں کو روزمرہ کے مکالموں سے متمیز کرتی ہے ۔ تو معلوم ہوا کہ ناول نگار مکالمے میں انتخاب سے کام لے گا ۔ سخت قسم کی واقعہ نگاری کی بجائے کچھ باتیں زیب داستان کے لیے بھی بڑھائے گا ۔ مکالمے کا رخ اور اس کا رجحان یوں متعین کرے گا کہ گفتگو معنی خیز ہوگی ۔ اختصار کو یوں کام میں لائے گا کہ مکالمے پڑھنے والے کے لیے اکتا دینے کا موجب نہ بنیں گے ۔ بالفاظ دیگر وہ حقیقت اور واقعیت کے خاکوں میں صنعت گری کا رنگ بھرے گا ، تب کہیں مکالمے میں وہ چستی ، رعنائی ، نوک پلک اور خوبی پیدا ہوگی جو ناول کے مکالموں سے مخصوص ہے ۔ ظاہر ہے کہ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول نگار ہر کردار کے منہ میں اپنی زبان دے دے گا ۔ وہ حفظ مراتب کو ملحوظ رکھے گا ۔ کوچوان کے رومانی معاشقوں سے گھٹیا قسم کی بیڑیوں کی بو آئے گی اور لچوں لفندروں کی عاشقانہ گفتگو میں چھچھورپن کا رنگ جھلکے گا ۔ شائستہ کردار مناسب ، بر محل اور موزوں زبان استعمال کریں گے ، یعنی ناول نگار مکالمے ایسی زبان میں لکھے گا جو بالکل حقیقت کی ترجمانی نہیں کرتی بلکہ حقیقت کی نشان دہی کرتی ہے ۔ ناول نگار اور پڑھنے والوں کے درمیان یہ ازلی سمجھوتا ہے کہ مکالموں میں خفیف سا تصنع ، ہلکا سا تکلف ، پھیکی سی ساختگی ضرور برداشت کی جائے گی ۔ اگر پڑھنے والا اس بات پر اصرار کرے کہ طوائف یا دلال بعینہ اس زبان میں گفتگو کریں جو ان دونوں سے مخصوص ہے ، تو بڑے سے بڑا حقیقت نگار ایک بار چونک کر پیچھے ہٹ جائے گا ۔ حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی زندگی کی صحیح ترجمانی کرنے کی کوشش کرتی ہے ۔ اور ناول نگار ان سے کہتا ہے ، ''دنیا ایسی ہے ، کردار ایسے ہیں ، یہاں سب کچھ چلتا ہے ، میں تو جو کچھ دیکھتا ہوں ، اس کی تصویریں کھینچتا ہوں'' لیکن تصویریں کھینچ چکنے کے

بعد وہ صناعانہ تکمیل کو ملحوظ رکھ کر اپنے عکس میں کچھ خطوط گہرے کرے گا، کچھ ہلکے کرے گا ۔ عکاس بھی اپنے عکس کو Retouch کرتا ہے ۔ ناول نگار کے لیے یہ Retouching یا صنعت گری بے حد لازمی ہے کہ اس کے بغیر نہ صرف ناول کی طوالت بے حد بڑھتی ہے بلکہ مکالموں کے ذریعے جو کچھ کہا جاتا ہے وہ خود پڑھنے والوں کو بھی قرین صواب معلوم نہیں ہوتا ۔ یہی معنی ہیں اس مقولے کے کہ حقیقت صداقت سے زیادہ حیرت انگیز ہے ۔ انگریزی کے مشہور افسانہ نگار مائیکل آرلن نے اس سے کیا نکتہ پیدا کیا ہے کہ اس کا مطلب یہ ہوا کہ صناع کو کوشش کرنی چاہیے کہ حقیقت کی حیرت انگیزی یہاں تک کم ہو جائے کہ وہ قرین فطرت معلوم ہونے لگے ۔

اس اصل اصول کو ملحوظ رکھنے کے بعد اب یہ بات بہ تصریح کہی جا سکتی ہے کہ ناول میں مکالمات کا معیار آخر میں یہ ہے کہ کسی خاص موقعے پر جو گفتگو ہوئی اس سے ناول کا پلاٹ کس طرح نمو پایا ۔ کرداروں کے مکالمے وہی جان سخن ہیں جو واقعات کو ارتقائی منزلوں سے گزاریں ، جو عمل کی رفتار کو تیز کریں ؛ بہ الفاظ دیگر جو کہانی کو آگے بڑھائیں ۔ اگر مکالمے اس کسوٹی پر پورے نہیں اترتے تو ان میں بنیادی نقص موجود ہے ۔

مکالمے کا منصب صرف یہی نہیں کہ کردار نگاری میں مدد دے ، کردار کے افکار و تصورات کی توضیح کرے اور کہانی کو آگے بڑھائے بلکہ یہ بھی ہے کہ ناول میں وہ ڈرامائی رنگ پیدا کرے جو ہر اچھے ناول میں جگہ جگہ پایا جاتا ہے ۔ چست اور جان دار مکالمے ، ترشے ہوئے فقرے ، صنعت گری کی سان پر چڑھے ہوئے جملے ہمارے اشتیاق کو بڑھاتے ہیں اور ناول کے مخصوص حصوں کو ڈرامے کا رنگ عطا کرتے ہیں ۔

صرف یہی نہیں، مکالموں ہی کے ذریعے ہم حقیقت کو مختلف زاویہ ہائے نظر سے دیکھتے ہیں اور اس کی کلیت کا شعور حاصل کرتے ہیں ۔ واقعات کے ایک ہی سلسلے کے متعلق کوئی کردار مکالمے کے ذریعے اپنا رد عمل کچھ بیان کرتا ہے ، کوئی کردار کچھ ۔ مکالمات پر غور کرنے سے ظاہر ہوگا کہ واقعات کے سلسلے کو مختلف اہم کرداروں نے کس نقطۂ نظر سے دیکھا

ہے ؟ ان سے کیا اثر قبول کیا ہے اور انہیں کس طرح خود متاثر کرنے کی کوشش کی ہے ؟

ناول نگار کا فلسفۂ حیات بھی بڑی خوب‌صورتی سے مکالموں ہی کے ذریعے بیان ہوتا ہے ۔ اگر وہ خود کسی کردار کا ذکر کرتے ہوئے بیان کرنا شروع کر دے کہ مسائل زیست و حیات کے متعلق اس کا نقطۂ نظر یہ ہے ، زندگی میں بنیادی الجھنیں یہ ہیں اور ان کا حل یہ ہے ، تو ہمیں ناول نگار کی یہ بیان بازی اکتا دے گی ۔ اس کے برخلاف یہی باتیں اگر مکالموں کے ذریعے کہلوائی جائیں اور زندگی کے مختلف مسائل پر کردار اس طرح تبصرہ کریں کہ واضح ہو جائے کہ مصنف کی ہمدردی کا پلڑا کس طرف جھکا ہوا ہے اور اس کا ذاتی رجحان کیا ہے ، تو پڑھنے والوں کی دل چسپی میں بھی اضافہ ہوگا اور انہیں اس بات کا شعور بھی کم ہوگا کہ فلسفۂ حیات و ممات پر انہیں لیکچر پلایا جا رہا ہے ۔ مکالمات کے ذریعے ناول نگار مختلف تصورات کے حسن و قبح سے تعرض کرتا ہے ۔ مکالموں ہی کے واسطے سے وہ کہانی کو یوں آگے بڑھاتا ہے کہ اس کے ذہن میں زندگی کا جو تصور ہے ، وہ بہ تصریح تمام روشن ہوتا چلا جاتا ہے ۔ اس سلسلے میں نذیر احمد کے مکالمے بڑے معنی‌خیز ہیں ۔ رتن ناتھ سرشار کے کردار ایک مخصوص ادبی زبان میں اپنے اپنے زاویہ ہائے نظر سے حقیقت کو دیکھتے ہیں اور پڑھنے والے کے دل میں کوئی شک نہیں رہتا کہ مصنف نے فکر و تصور کے کس سلسلے کو دوسرے سلسلوں پر ترجیح دی ہے ۔ بے شک اچھا ناول نگار اپنے کرداروں کی شخصیت کی آڑ میں ہوتا ہے لیکن نگاہ نکتہ رس فوراً پہچان لیتی ہے کہ اس مکالمے میں مصنف کے شخصی رجحانات کارفرما ہیں ۔ مثال کے طور پر خیر وشر میں جو ازلی پیکار برپا رہتی ہے اس کے کوائف کے متعلق ناولوں میں اکثر کردار مصروف گفتگو نظر آتے ہیں ، لیکن کچھ کردار اس طرح بات کرتے ہیں کہ مصنف خود بولتا ہوا معلوم ہوتا ہے ۔ یا یوں کہہ لیجیے اس نے جو کرداروں کی آڑ لی تھی اسے ہٹا کر پڑھنے والوں کی طرف ایک نظر غلط انداز سے دیکھ لیتا ہے اور ارباب بصیرت سمجھ جاتے ہیں کہ مصنف کے ذاتی رجحانات کیا ہیں ۔

یوں بھی مکالموں کی چستی اور ان کی نوک پلک ناول کی دل چسپی کو

چار چاند لگا دیتی ہے ۔ ' فسانۂ آزاد ' میں خوجی تو خیر خوجی ہے ، مہریاں اور مغلانیاں بھی اپنی مخصوص معاشرت کے نظام نسبتی میں اپنی مخصوص زبان اس ٹھسے سے بولتی ہیں کہ لطف آ جاتا ہے ۔

شرر کے مکالموں میں ڈرامائی حرکت ، چستی اور رفتار کا شعور کم ہے ۔ یہی محمد علی طیب اور مرزا محمد سعید کے ناولوں کا حال ہے ۔ البتہ عزیز احمد اور عصمت چغتائی کے ناولوں میں ایک خاص قسم کا چونچال پن ہے جو انہیں تمام ناول نگاروں سے متمیز کرتا ہے ۔ یادش بخیر مرزا عظیم بیگ چغتائی کے بیش تر ناول اگرچہ مزاح کی نذر ہوگئے لیکن یہ بات فراموش نہیں کی جاسکتی کہ ان کے یہاں مکالمے کی ڈرامائی سرعت ، رفتار اور تیزی دیدنی ہوتی ہے ۔ وہ حیات کا جو فلسفہ بیان کرنا چاہتے ہیں ، اس کی تلقین بالکل نہیں کرتے ، بلکہ معنی خیز باتیں کرداروں کے منہ میں ڈال دیتے ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ انہیں فلاں کردار سے خاصی ہمدردی ہے ۔ قرۃ العین حیدر کے مکالمے بھی بہت موزوں ، جان دار ، وزنی اور بامحل ہوتے ہیں ۔ وہ مکالمے میں ڈرامائی طنز اور تضاد سے بھی کام لیتی ہیں کہ بوڑھی ماں تو پوربی بول رہی ہے اور لڑکی فصیح اور سلیس اردو میں بات کر رہی ہے ، جس میں جگہ جگہ انگریزی محاوروں کے ترجمے ، بلکہ انگریزی جملے بھی جڑے ہوئے سنائی دیتے ہیں ۔

آخر میں یہ کہنا غیرموزوں نہ ہوگا کہ تاریخی ناولوں میں کردار نگاری اور مکالمے دونوں ایک ہی مقصد کی طرف گام‌زن نظر آتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ کسی گذشتہ زمانے کے معاشرتی اور تمدنی کوائف کے خط و خال اس طرح اجاگر کیے جائیں کہ وہ زمانہ ہماری نظروں کے سامنے پھرنے لگے ۔ فردوسی نے ایران قدیم کی تصویر کشی میں قصداً ثقیل عربی الفاظ کے استعمال سے گریز کیا ہے اور خالص فارسی الفاظ کو ترجیح دی ہے ، تاکہ 'شاہنامہ' پر قدامت اور کہنگی کی فضا چھائی رہے ۔ اس میں وہ بہت بڑی حد تک کام یاب ہوا ہے ۔ افسوس ہے کہ ہمارے ہاں کوئی بھی تاریخی ناول ایسا نہیں جس کے متعلق یہ دعویٰ کیا جا سکے کہ متعلقہ زمانے کے معاشرتی اور ثقافتی کوائف کی ایسی روشن تصویر ہمارے سامنے آتی ہے کہ ناول کے صفحات تاریخی واقعات سے جگمگانے لگے ہیں ۔

ظاہر ہے کہ ناول کے پلاٹ سے ، مکالموں سے اور کرداروں کی چال ڈھال سے مصنف کی اخلاقی اقدار کا سراغ ملے گا اور یہ بھی معلوم ہوگا کہ زندگی کے اہم مسائل کے متعلق وہ کس انداز میں سوچنے کا عادی ہے ۔ بعض کرداروں سے اسے ہمدردی زیادہ ہوگی اور ہم یہ سمجھنے پر مجبور ہوں گے کہ اس کردار کی روش زیست اور اسلوب حیات مصنف کو پسند ہے ۔ ناول ہی کے ذریعے یہ بھی معلوم ہوگا کہ مصنف نے دنیا کو کس طرح پایا اور برتا ہے ۔ اس عالم کو بہترین تخلیقات کی حیثیت سے دیکھا ہے یا شوپن ہار کے الفاظ میں معاذ اللہ کائنات کی تخلیق کو ایک لغزش تصور کرتا ہے ۔ کرداروں کے ارتقا اور ماجرا طرازی کے رنگ سے معلوم ہوگا کہ اشیا کے حسن و قبح کے متعلق مصنف کی کیا رائے ہے ۔ ظاہر ہے کہ ناول نگار کسی معاشرت کے کوائف کی ترجمانی کا فریضہ سر انجام دیتا ہے ۔ اس سلسلے میں اسے اس سوال کا جواب دینا پڑتا ہے کہ اس ازلی و ابدی پیکار خیر و شر میں ایسا آخر کیوں ہوتا ہے کہ شر فتح یاب ہوتا ہے اور خیر مغلوب ۔ نیکی ، اخوت اور رفاقت کی اقدار کیوں کچلی جاتی ہیں ۔ تہذیب کن منزلوں سے گزر رہی ہے اور انسان کو کس طرف لے جا رہی ہے ۔ ہمارے دکھ خود ساختہ ہیں یا نظام اجتماعی کی تخلیق یا اندھی تقدیر کے احکام کے نتائج ۔

دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے آخر اس کا حل کیا ہے ؟ یہ کس طرح ممکن ہے کہ انسان اپنے احساس حرمان اور اپنے شعور ناکامی سے چھٹکارا پا لے ؟ اس قسم کے بیسیوں سوال ناول نگار کے سامنے آتے ہیں اور اسے کسی حد تک اخلاقی یا معاشرتی اہمیت کے فیصلے بھی صادر کرنا پڑتے ہیں ۔ اس اعتبار سے ناول زندگی کا ترجمان ہی نہیں ہوتا بلکہ انفرادی اور اجتماعی دکھوں کا حل بھی کسی حد تک پیش کرتا ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول نگار مصلح اخلاق نہیں ہوتا ، اس کا فریضہ یہ نہیں کہ زور خطابت سے کام لے کر ہمیں نیکی کی اعلیٰ ترین اقدار کی طرف راغب کرے لیکن اسے ایسی بد اخلاقی کی تبلیغ کی اجازت بھی نہیں دی جا سکتی جو معاشرے کے لیے مضر یا مہلک ہو ۔ اس کا اصلی منصب یہ ہے کہ زندگی کو جس طرح اس نے دیکھا اور برتا ہے ، پیش کر دے ۔ ضرورت ہو تو مرکزی کرداروں کی زبان سے تبصرہ بھی کر دے ۔

یہیں سے ناول کی مختلف اقسام کا سوال پیدا ہوتا ہے کہ اصلاً ناول یا تو اُس زندگی کا ترجمان ہوتا ہے جو ہے یا اُس زندگی کی تصویر کھینچتا ہے جو موجود نہیں لیکن جسے وجود میں آنا چاہیے ۔ ناولوں کی بنیادی قسمیں یہی دو ہیں ، باقی اقسام شاخوں کی طرح انھی دو تنوں سے پھوٹی ہیں ۔ آج کل تخصص کا دور دورہ ہے ۔ ناول نگار کوشش کرتا ہے کہ زندگی کے اُن پہلوؤں کی تصویر کشی کرے جن سے وہ کاملاً مطلع ہے ۔ انگریزی میں تو سیاحت بحر و بر سے لے کر تجزیۂ قلب و نظر تک ہر قسم کا موضوع متخصصین کے ناولوں میں ملتا ہے ۔ ہمارے ہاں ناول کو مختصر افسانے نے پنپنے نہیں دیا ، اس لیے تخصص کا مرحلہ نہیں آیا ۔ تاہم مجلس ترقی پسند مصنفین [1] کے بعض افراد نے خاص موضوع اپنا لیے ہیں اور انھی کو اپنے ناول کی مدار اور بنیاد قرار دیا ہے ۔

---

۱ ۔ دیکھیے ، 'روشنائی' سید سجاد ظہیر ، مکتبۂ امروز لاہور ۔

باب نہم

مختصر افسانہ

عجب بات ہے کہ مغرب میں مختصر افسانے کی روز افزوں مقبولیت کے اسباب زیادہ ہیں ۔ اگر ان اسباب کو ملحوظ خاطر رکھا جائے تو ناول ایک دن مختصر افسانے کے سامنے ٹھہر ہی نہ سکے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فرصت وہاں عنقا ہو گئی ہے ۔ طویل داستانوں اور المیہ داستانوں کے مطالعے کا وقت لوگوں کو کم ملتا ہے ۔ اس لیے :

رند کے رند رہے ہاتھ سے جنت نہ گئی

کا مصداق بننے کے لیے لوگ مختصر افسانے کی طرف رجوع کرتے ہیں کہ ادب کا مطالعہ اور تہذیب نفس بھی جاری رہے اور وقت بھی نسبتاً کم صرف ہو ۔ تو مغرب میں اگر مختصر افسانہ ناول کو عملاً خارج البلد کر دیتا تو کس کو تعجب ہوتا ، لیکن واقعاً ایسا ہوا نہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نئے علمی انکشافات اور نفسیاتی اکتشافات کی بنا ہر انسان کو اپنی ذات کے متعلق جو معلومات حاصل ہوئی ہیں ، وہ ایسی گہری اور دل چسپ ہیں اور ساتھ ہی ایسی پیچیدہ ہیں کہ عصر حاضر کے انسان کی پیچ دار زندگی کی ترجمانی مختصر افسانے کے ذریعے نہیں ہو سکتی کہ اس کا کینوس یا قرطاس تحقیق نہایت مختصر ہے ۔ اور چاہے ہم کوئی مختصر افسانہ پڑھنے کے بعد کسی کردار یا کسی واقعے کے متعلق بہت دیر پا تاثرات لے کر اٹھیں لیکن یہ کبھی ممکن نہ ہوگا کہ ہم ناول کی طرح مختلف کرداروں کے باہمی روابط اور رد عمل سے آشنا ہونے کے بعد اپنے زمانے کی یا ماضی کی یا مستقبل کی ایسی تصویر دیکھ سکیں جو افسانے کی طرح شوخ نہ ہو لیکن مستقل اور پائدار ہو ۔ بہ الفاظ دیگر زندگی کے تنوع ، گونا گونی اور حیرت انگیز نیرنگی کی ترجمانی ابھی تک مغرب میں ناول ہی کرتا ہے ۔

اس کے برخلاف اردو میں مختصر افسانہ سیلاب کی طرح در آیا اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ناولوں کو خس و خاشاک کی طرح بہا لے گیا ۔

نتیجه یه نکلا ہے کہ اب کچھ جاسوسی یا اسلامی تاریخی ناول تو ملتے ہیں ، زندگی کی ترجمانی کا حق ادا نہیں ہوتا کہ مختصر افسانے میں تاثر کے ایک نقطۂ مرکزی کو مستنیر یا درخشاں کر دیا جاتا ہے اور اس کے چاروں طرف کم و بیش نسبتاً تاریکی رہتی ہے ۔ ہم نقطۂ مرکزی کی روشنی میں کچھ قیاس قائم کر سکتے ہیں لیکن یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہہ سکتے ۔

ناول کے متعلق پہلے گذارش کیا جا چکا ہے کہ ادبی ارتقا کئی منزلیں طے کر چکتا ہے تو فن کار کو وہ اجتماعی مقام تخلیق حاصل ہوتا ہے ، جہاں بیٹھ کر ناول لکھا جا سکتا ہے ۔ مختصر افسانہ مزید ارتقائی منازل طے ہو جانے کا طالب ہے کہ یہ شاخ ادب ناول کے شجر پر بار سے ہی پھوٹی ہے ۔

اسے حسن اتفاق کہہ لیجیے کہ مغرب میں مختصر افسانے کا موسس ایک پڑھا لکھا ، شائستہ اور ذہنی طور پر تابناک شخص ہے ، یعنی ایڈگرایلن پو ۔ اس کے ذہن کی جودت اور رسائی اور طبیعت داری کا اندازہ اسی سے ہو سکتا ہے کہ جاسوسی داستانوں اور مختصر افسانوں کے تمام سرچشمے اسی کے افسانوں سے پھوٹے ہیں ۔ مہم جوئی کی کہانیاں ، حیرت انگیز اور حیرت افزا داستانیں ، لرزہ براندام کر دینے والے افسانے ، اشتیاق کو ہر قدم پر بڑھانے والی کہانیاں ، اس کی نثری تخلیقات میں سبھی کچھ ملتا ہے ۔ یہ دعوی بجا طور پر کیا گیا ہے کہ صحیح معنی میں امریکی سراغ رسانی کے افسانوں کے موسس ہیملٹ کا ماخذ بھی ایڈ گرایلن پو ہی ہے اور افسانے کو صحیح معنی میں اختصار کا مقام . شنے والا اوہنری ، پو ہی کا شاگرد اور مقلد ہے ۔ اختتام کی نیرنگی یا حیرت افزائی پو میں بھی ہے ، البتہ اوہنری نے اسے اپنا خاص شیوہ بنا لیا ہے اور ہم اس کا مختصر افسانہ پڑھنے سے پہلے ہی یہ یقین کر لیتے ہیں کہ بہر حال جو انجام ہم نے سوچا ہے یوں تو افسانہ ختم نہ ہوگا ۔

خود ایلن پو نے مختصر افسانے کے متعلق کہا ہے کہ یہ ایک نثری داستان ہے جس کے مطالعے میں کم و بیش آدھ گھنٹے سے لے کے دو گھنٹے سے زیادہ وقت صرف نہیں ہوتا ۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ مختصر افسانہ وہ افسانہ ہے کہ آپ ایک نشست میں پڑھ کر اٹھیں ، لیکن اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ ناول کا اختصار کر دیا جائے تو وہ افسانہ ہو جائے گا ۔ ناول میں اور مختصر افسانے میں اب اصطلاحی طور پر بنیادی فرق پیدا ہو چکا ہے ۔ آج

ہم اس بات پر مطلع ہیں کہ طویل مختصر افسانہ بھی ایک ادبی تخلیق ہے اور ہو سکتا ہے کہ اس کی ضخامت معمولی ناول سے کہیں زیادہ ہو ۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول اور مختصر افسانے میں تکنیک ، غایت اور ماجرا طرازی کا اختلاف بہت واضح ہوتا ہے ۔ مثال کے طور پر اب اصطلاحی معانی میں اختصار کا تعلق ضخامت سے نہیں رہا ۔ اب اختصار کا مطلب یہ ہو گیا ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی بات کو ایجاز کی حد تک پہنچایا ہے یا نہیں ؟ کیا تمام غیر ضروری افراد ، مکالمات اور کوائف چھانٹ دیے گئے ہیں اور صرف وہی افراد باقی رہ گئے ہیں جن کی موجودگی مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے ؟ اب اختصار کا معیار یہ ہے ۔ یہاں یہ بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس غایت کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجزا تو فراموش نہیں کر دیے ؟ جو کچھ اسے کہنا ہے وہ کیا کاملاً کہہ پایا ہے ؟ جو تاثر اسے پیدا کرنا ہے کیا وہ پیدا ہو چکا ہے ؟ ابلاغ و اظہار کا سلیقہ جس طرح مختصر افسانے میں ظاہر ہوتا ہے ، اور کسی صنف ادب میں نہیں ہوتا ۔

اختصار کے اصطلاحی معانی سے آگاہ ہو جانے کے بعد مختصر افسانے کے کچھ کوائف اور ان کے حدود خود بخود متعین ہو جاتے ہیں ۔ اصطلاح میں مختصر افسانے کی ہیئت تشکیلی اور ترتیب تعمیری کی ایک نہایت نمایاں خصوصیت بتائی گئی ہے ؛ اسے وحدت ، یک رنگی یا یک آہنگی کہتے ہیں (Unity) ۔ اس یک رنگی یا وحدت سے ہماری مراد وحدت معانی بھی ہے ، وحدت عمل بھی اور وحدت تاثر بھی ۔ یہ بات اصل اصول کے طور پر بیان کی جا سکتی ہے کہ مختصر افسانے میں معنی خیز تصور صرف ایک ہوتا ہے ۔ افسانہ نگار بغایت ایجاز و اختصار بخط مستقیم اس تصور کے ابلاغ و اظہار کی کوشش کرتا ہے اور باقی تمام مربوط تصورات و افکار کو بالکل ٹکسال باہر سمجھتا ہے کہ ایسا نہ ہو کہ تصورات اور افکار کے مختلف سلسلے مل کر اس وحدت تاثر یا وحدت تصور کو مجروح کر دیں جو افسانہ نگار کے پیش نظر ہے ۔

ناول کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہو گا کہ افکار و تصورات کے تار و پود میں ایسی نسبت ہے کہ یہ دریافت کرنا مشکل ہے کہ سررشتے کی حیثیت کسے حاصل ہے ۔ اسی طرح کسی مرکزی خیال یا تصور کا سراغ لگانا بھی شاید

مشکل ہو (یعنی ایسا خیال جو تمام واقعات کو ایک ور پر مرتکز کر دے) ۔ صرف یہی نہیں بلکہ بعض اوقات تجزیے سے معلوم ہو گا کہ ناول میں دلچسپی کے محور اور دل پذیری کے مرکز کئی ہیں ۔ ہر مرکز سے سررشتے نکلتے ہیں ، الجھتے ہیں اور آخر میں سمیٹے جاتے ہیں ۔ کئی سررشتے پلاٹ کے تار و پود میں کوئی متعین مقام نہیں پاتے اور اس لیے Loose Ends کہلاتے ہیں ۔ مختصر افسانے میں پڑھنے والے کی توجہ کو ہٹنے کی اجازت نہیں دی جاتی ۔ تمام خبریں ، تمام اعمال ، افسانے کے تمام کردار ایک محور پر گھوم جاتے ہیں اور پڑھنے والے کی توجہ برابر اسی محور پر رہتی ہے ۔ یہی افسانہ نگار کا کمال ہے کہ وہ ارتکاز یا Concentration کی ایسی فضا پیدا کرتا ہے کہ پڑھنے والا اپنی توجہ نقطۂ ارتکاز پر دائماً مبذول رکھتا ہے ۔ اسے دوسرے تصورات سے ، مربوط واقعات سے اور افراد سے صرف اسی حد تک دلچسپی ہوتی ہے جس حد تک وہ مختصر افسانے کے اس نقطۂ مستنیر کو زیادہ نمایاں اور زیادہ روشن کرتے ہیں ۔

اس ارتکاز ، اختصار اور وحدت تاثر کا تقاضا یہ ہے کہ افسانہ نگار جلدی سے جلدی بلکہ فوراً اپنے مرکزی تصور یا اپنے محور فکر کی طرف اشارہ کرے۔ مختصر افسانے کے ابتدائی فقرے ہی اتنے جاذب توجہ ہوتے ہیں اور دلچسپی کے محور کا سراغ اس خوبی سے دیتے ہیں کہ پڑھنے والا ہمہ تن اشتیاق ہو کر آگے بڑھتا ہے ۔ جوں جوں پڑھنے والا پڑھتا جاتا ہے وہ دیکھتا ہے کہ ثانوی کردار اور ثانوی اہمیت کے واقعات دلچسپی کے محور کو نمایاں کرنے کے لیے سامنے آ رہے ہیں ۔ اسے ان واقعات اور کردار سے اتنی ہی دلچسپی ہوتی ہے جس حد تک وہ وحدت تاثر پیدا کرنے میں معاون ہوتے ہیں ۔ جس طرح غزل میں شاعر ہر لفظ کی ایمائی قوتوں اور ہر کلمے کی جوہری دلالتوں پر غور کرنے کے بعد انہیں استعمال کرتا ہے ، افسانہ نگار بھی عنوان سے لے کر انجام کے فقروں تک الفاظ اور کلمات کے انتخاب میں جملوں کی توقیف میں اور پاروں کی تقسیم میں بڑی احتیاط سے کام لیتا ہے ۔ صنعت گری یا Craftsmanship مختصر افسانہ نویسی میں حد کمال تک پہنچی ہوئی نظر آتی ہے ۔ ایک ایک لفظ قاری کا دامن پکڑ کر اسے دلچسپی کے محور کی طرف اور مرکزی تصور کی طرف لیے جاتا ہے ۔ ہر واقعہ اس کا اشتیاق

بڑھاتا ہے ۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ مختصر افسانے کی معیاری تکنیک کیا ہے ۔ کہیں محض قوت بیان سے کام لیا جاتا ہے ، مکالمے پر بہت کم انحصار کیا جاتا ہے اور کہیں مکالمہ ہی جان سخن قرار پاتا ہے ۔

انگریزی میں پو ، اسٹیونسن ، او ہنری ، کیتھرائن میس فیلڈ ، مائکل ارلن ، ارنلڈ بینٹ ، کوپرڈ ، ہنری جیمس ، جیمس جوائس ، لارنس ، ہنری ملر ، کولیر ، کانن ڈائل جیسے جلیل القدر فنکاروں نے مختصر افسانے کی صنف کو در حقیقت ثریٰ سے ثریا تک پہنچا دیا ہے ۔ ویلز اگرچہ اصلاً ایک مفکر تھا ، اس کی داستان طرازی اور افسانہ سازی ایک خاص مقصد رکھتی تھی، اس کے باوجود اس نے بعض بہت معرکے کے مختصر افسانے لکھے ہیں ۔ ان میں Valley of the Spiders اپنی قسم کا بے نظیر افسانہ ہے کہ نہ ہمیں کرداروں کے نام معلوم ہوتے ہیں ، نہ زمان و مکان معین ہوتا ہے ، نہ پلاٹ کے خط و خال مشخص ہوتے ہیں ۔ خوف و ہیبت کی ایک فضا پیدا کرنی مقصود ہے اور وہ ایسی چابک دستی سے پیدا کی گئی ہے کہ سات آٹھ صفحات کا یہ مختصر افسانہ پڑھ کر انسان سوچتا رہ جاتا ہے کہ اس صنف ادب کے امکانات کا دائرہ کتنا وسیع ہے ۔

مختصر افسانے میں بھی غزل کی طرح رمز و ایما کا کھیل بڑی خوبصورتی سے کھیلا جا سکتا ہے ۔ اس فن کے دائرے میں بھی اجمال سے تفصیل تراوش کرتی ہے اور ابہام پر توضیح تصدق ہوتی ہے ۔ اس فن میں یہی مطلوبہ تاثر اور فضا پیدا کرنے کے لیے افسانہ نگار کبھی دو تین آڑے ترچھے خطوط لگا کر پوری تصویر بنا دیتا ہے ، کبھی ایسی میناکاری کرتا ہے کہ آنکھیں خیرہ ہو جاتی ہیں اور ظاہر ہوتا ہے کہ آتش[1] نے شعر کے متعلق جو لکھا تھا وہ افسانے پر بھی صادق آتا ہے ۔

اردو میں مختصر افسانہ ظاہر ہے کہ مغرب سے آیا ۔ سجاد حیدر نے ترکی کے بعض افسانے ترجمہ کر کے اس صنف کے امکانات کی رونمائی کی ۔ پھر

---

۱ - بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

پریم چند نے اس صنف کو یوں اپنایا کہ وہ اسی کی چیز ہو کر رہ گئی ۔ شروع شروع میں پریم چند ماضی کی طرف دیکھتا رہا ۔ راجپوت شہزادیوں کی عصمت شعاری ، شہزادوں کی دلاوری ، پراچین ہندوستان کی نوک پلک اس کے افسانوں کے لیے موضوع مہیا کرتی رہی ۔ پھر وہ زندگی سے قریب تر آیا ، زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھا ۔ جن مسائل سے تعرض کرنا لوگ کسرشان سمجھتے تھے ، انھیں اس نے افسانے کا موضوع بنایا ۔ بوڑھی کاکی ، حج اکبر ، ایمان کا فیصلہ خاصے کی چیزیں ہیں ؛ چھوٹے چھوٹے تراشے ہوئے فقرے ، ایک مرکزی واقعے کی ہمہ گیری ، جذبات نگاری بقدر ضرورت ، کرداروں کا تشخص وحدت تاثر کے مطابق ۔ پریم چند کے افسانے اس کی زندگی ہی میں اردو ادب کی کلاسیکی میراث بن گئے ۔ جب وہ شہروں کی زندگی کی بے اطمینانی سے گھبرا کر دیہات پہنچا اور اسے زندگی ہنستے بولتے نوجوانوں اور پتی برتا عورتوں کی باتوں میں جلوہ گر نظر آئی تو اسے یوں محسوس ہوا جیسے اس کے دل کی دھڑکن کائنات کے دل کی دھڑکن سے ہم آہنگ ہوگئی ہے ۔ پریم چند نے اپنے آخری دور میں صرف انسانوں ہی کے رابطے پر غور نہیں کیا بلکہ گاؤں کے انسانوں اور ان کے پالتو جانوروں کے درمیان شفقت و محبت جو عجیب و غریب رشتہ قائم کر دیتی ہے ، اس پر بھی غور کیا ۔ ''دو بیل'' اس دور کا معرکے کا افسانہ ہے جس میں انسان کے پالتو جانور اصل کردار ہیں اور انسان پس منظر میں ہے ۔ بعد میں اور لوگوں نے بھی انسانوں اور جانوروں کے روابط کو موضوع سخن بنایا ۔ ایسے افسانوں میں ''گوری ہو گوری''[1] راقم السطور کے خیال میں ایک کارنامہ ہے ۔

پریم چند کے بعد منٹو نے افسانے کو اپنے افکار و تصورات کے اظہار کے لیے چنا اور یوں معلوم ہوا جیسے افسانے نے منٹو کو اپنے ممکنات کے اظہار کے لیے چن لیا ۔

منٹو کے ہاں افسانے کی فضا بہت جلدی پیدا ہوتی ہے ۔ عنوان مرکزی تصور کا سراغ دیتا ہے ۔ ابتدائی جملے سماں باندھتے ہیں اور اس کے بعد

---

۱ ۔ رفیق حسین کے افسانوں کا اسی نام کا مجموعہ ۔

پڑھنے والا فوراً اپنے آپ کو منٹو کے طلسم میں اسیر پاتا ہے ۔

'نقوش' میں کچھ سال ہوئے ہیں ، میں نے لکھا تھا کہ منٹو کے افسانوں کے کردار زندگی کے ہر شعبے سے تعلق رکھتے ہیں ۔ ان میں دلال ہیں ، مولوی ہیں ، استاد ہیں ، پہلوان ہیں ، کالج کے لڑکے لڑکیاں ہیں ، قریب قریب ہر معاشرتی طبقے کے افراد منٹو کے افسانوں میں ملیں گے ، لیکن ظاہر ہے کہ جس معاشرت کو منٹو نے بہت قریب سے دیکھا ہے اور جس کے افراد کم وبیش منٹو کے حمام میں سب ننگے ہیں وہ متوسط الحال طبقہ ہے جو غریبوں اور امیروں کے درمیان گھڑی کے پنڈولم کی طرح متحرک رہتا ہے ۔ اس طبقے میں سے کچھ اوپر کے طبقے میں چلے جاتے ہیں اور نو دولتیے کہلاتے ہیں ۔ کچھ نیچے اترتے ہیں اور اس قسم کے ناموں سے پہچانے جاتے ہیں : مزدور ، کسان ، کلرک وغیرہ ۔ منٹو کے افسانوں میں دو خصوصیات ایسی ہیں جو اسے اپنے معاصروں سے بالکل علیحدہ کر دیتی ہیں ۔ ایک تو یہ کہ وہ کبھی ایسی چیز کو افسانے کا موضوع نہیں بناتا جس کے کیف و کم سے وہ بخوبی آگاہ نہ ہو ۔ اس کی حیرت انگیز قوت مشاہدہ ، اس کے ذہن میں واقعات کا تحفظ ، اس کی تیز بینی ، یہ چیزیں اسی سلسلے میں نظر آتی ہیں ۔ اس کی دوسری خصوصیت جس کا میں نے پہلے ذکر کیا ہے ، یہ ہے کہ وہ کسی نفسیاتی الجھن کا شکار نہیں ۔ ذہنی طور پر غالباً عصر حاضر کا سب سے زیادہ توانا اور صحت مند ادیب ہے اس لیے ذہنی بیماری اور نفسیاتی الجھن کو وہ فوراً پہچانتا ہے ۔ کبھی ان چیزوں کو وہ اپنی ذات کی نسبت سے پہچانتا ہے ۔ اصطلاح میں یوں کہنا چاہیے کہ اس کی ذات ذہنی الجھنوں اور نفسیاتی بیماریوں کے لیے System of Reference ہے ، یعنی نظام نسبتی (ہم کسی چیز کے متعلق تبھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ متحرک ہے ، اگر ایک نظام نسبتی ایسا موجود ہو جس میں مسلمہ طور پر چیزیں ساکن بھی ہوں ، ورنہ یہ کہنا ناممکن ہے کہ فلاں چیز ساکن ہے اور وہ متحرک) ذہنی الجھن اور نفسیاتی امراض کا وجود تبھی ثابت ہوتا ہے کہ ایک نظام نسبتی ان کے لیے بھی موجود ہو ۔ منٹو اپنی ذات میں ایک مکمل نظام نسبتی تھا ، اس لیے جہاں کہیں وہ نفسیاتی الجھن یا مرض کا ذکر کرتا ہے ، نہایت ژرف نگاہی سے کرتا ہے ۔ جو عوارض اسے اپنی ذات میں نظر نہیں آتے انہیں وہ ناصحت‌مند

کیفیات تصور کرتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دل کے چور بڑی آسانی سے پکڑ لیتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ لکھتے وقت کوئی سماجی یا ثقافتی ممنوعات اس کے راستے میں کھڑی نہیں ہوتیں ۔ اس کے ہاں Taboos یعنی ممنوعات ذہنی بالکل نہیں ہیں ۔ پڑھنے والوں کی جھنجھلاہٹ اور پیچ و تاب کا اصل راز اسی خصوصیت میں مخفی ہے ۔ ان ممنوعات کو جب منٹو راستے سے ہٹاتا ہے تو جولوگ ان کے سائے تلے یا ان کی دیواروں کے پیچھے چھپے ہوتے ہیں ان کو اپنی اس دنیا کے ستون لرزتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ، چھتیں کانپتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں اور در و دیوار باہر کی طرف گر پڑتے ہیں ۔ اس طرح بعض لوگوں کو ننگے ہونے کا ، بے آسرا ہونے کا احساس ہوتا ہے اور وہ منٹو کو گالیاں دے کر اپنی شکست خوردگی کی خفت مٹاتے ہیں ۔ تہذیب و تمدن ، معاشرہ ، ثقافت یا سماج ، جو چاہے کہہ لیجیے ، ان کے مفروضات ، معتقدات ، ظنیات او توہمات کو منٹو از سر نو پرکھتا ہے ۔ اس طرح زندگی کی اقدار بھی پرکھی جاتی ہیں - اور لوگ جو کچھ ظنیات اور ممنوعات کو ہی اقدار سمجھ کر تاریک حجروں میں رہتے ہیں ، ان کو میدان میں کھڑے ہو کر سورج کی روشنی میں اپنی طرف دیکھنا پڑتا ہے ۔ یہ بڑا تکلیف دہ عمل ہے ۔

یہ دو خصوصیات تو منٹو کی ایسی ہیں کہ ان میں غالباً اس کا کوئی شریک نہیں ہے ۔ ایک اور خصوصیت بھی اس کے افسانوں میں ہے ؛ وہ پچھلے سات آٹھ سال کے عرصے میں بنیادی ہوتی چلی جارہی تھی ۔ اس کے افسانوں کے کردار اس طرح گفتگو کرتے ہیں جسے اصطلاح میں Speaking in Character کہتے ہیں ۔ مشرق ادب میں خصوصیت بلاغت کا ایک جزو ہے اور اس کے معنی ہیں کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا ۔ منٹو کے افسانوں میں پنجاب کے سکھ واقعی پنجاب کے سکھ ہیں ، مراد آباد کے ظروف ساز نہیں ہیں ۔ منٹو کے افسانوں میں کوچوان واقعی گھوڑا ہانکتے ہیں ، رئیسی نہیں فرماتے ۔ ان کی بات چیت سے گھٹیا بیڑیوں کی ، ادھ جلی ماچسوں کی ، موم بتیوں کی اور پسینے کی بو آتی ہے ، لیکن اس کے باوجود ان کے بھی ''صنم خانے'' ہوتے ہیں اور وہ بھی معناً یہ شعر پڑھ کر تازیانہ پھٹکارتے ہیں کہ :

انیسؔ دم کا بھروسا نہیں ذرا ٹھہرو
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

منٹو میں افسانہ نگاری اپنے عروج پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے ۔ افسانوں کے عنوان جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ، مرکزی تصور کا سراغ دیتے ہیں اور پڑھنے والے کے تجسس اور اشتیاق کو بڑھاتے ہیں ۔ مثلاً بائی بائی ، ایک زاہدہ ایک فاحشہ ، ہتک ، کالی شلوار ، ٹوبہ ٹیک سنگھ ، نیا قانون ، غیر ضروری تفصیلات سے منٹو قطعی احتراز کرتا ہے ۔ اسے جو کچھ کہنا ہوتا ہے بہ خط مستقیم کہتا ہے ۔ ان تمام خوبیوں کے باوجود اور افسانہ نگاری کے تمام رموز پر مطلع ہونے کے باوصف کبھی کبھی منٹو اپنے موضوع کو اس قدر قریب سے دیکھتا ہے کہ موضوع مسخ ہو جاتا ہے ۔ ہمیں جو حواس دیے گئے ہیں ، ان کی یہ خصوصیت ہے کہ ایک خاص نقطۂ اعتدال پر کام کرتے ہیں ۔ سماعت کا بھی ایک دائرہ معین ہے اور بصارت کا بھی ۔ منٹو موضوع کا تجزیہ کرتے ہوئے اس سے اس قدر قریب ہو جاتا ہے کہ نقطۂ اعتدال سے ادھر یا ادھر ہو جاتا ہے ، چیز صاف نظر نہیں آتی ۔ مثال کے طور پر اس کا مشہور افسانہ 'ہتک' سوگندی نامی طوائف کی زندگی کے ایک معنی خیز واقعے سے مربوط ہے ۔ اس کا دلال ایک سیٹھ کو لے کر آتا ہے ، سوگندی سنگھار کرکے پیش ہوتی ہے ، لیکن سیٹھ کو پسند نہیں آتی اور وہ اونہ کرکے چل دیتا ہے ۔ سوگندی پر اس واقعے کا اتنا گہرا اثر ہوتا ہے کہ سیٹھ کو گالیاں دینے کو جی چاہتا ہے ، اس سے انتقام لینے کو جی چاہتا ہے ۔ اس کا آشنا مادھو اس سے ملنے آتا ہے تو سوگندی اس سے سخت اہانت آمیز سلوک کرتی ہے ۔ یہ سب باتیں سیٹھ کی اونہ سے پیدا ہوتی ہیں ۔ نظر بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے منٹو یہ کہنا چاہتا ہے کہ طوائف کے وجود باطنی میں بھی ایک خود دار عورت سوئی رہتی ہے ، لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ منٹو نے خود داری کے اظہار کے عوامل درست تخلیق نہیں کیے ۔ ظاہر ہے کہ سوگندی کے پاس گاہک روز آتے ہوں گے ۔ کوئی اسے پسند کرتا ہوگا کوئی ناپسند ، کبھی سودا پٹ جاتا ہوگا اور کبھی بات بگڑ جاتی ہوگی ۔ بہرحال سوگندی تو اس بات کی عادی ہونی چاہیے کہ لوگ روزانہ اس کی ہتک کریں ۔ وہ دکان لگا کر بیٹھی ہے ، اس کا جسم اس دکان کی جنس

ہے ، کسی گاہک کا یہ کہنا کہ مجھے یہ مال پسند نہیں ، دکان‌دار کے لیے پریشانی کا موجب ہو سکتا ہے ، ہتک کا نہیں ۔ مختصر یہ کہ جس چیز پر سوگندی کو غصہ آیا ہے ، اس سے سوگندی کاملاً آشنا ہے ۔ ایسے ہزاروں بار ٹارچ کی روشنی میں گاہکوں نے رد کر دیا ہے ۔ یہ واقعہ اتنا عام ہے کہ اب سوگندی کے لیے اس میں ہتک کا کوئی پہلو باقی نہیں رہنا چاہیے ۔ یہ بات آپ ملحوظ رکھیں تو معلوم ہوگا کہ سوگندی جو کچھ کر رہی ہے ، اس کا کوئی معقول جواز موجود نہیں ۔ افسانہ نگاری میں یہی تو قصہ ہے : پہلی اینٹ کج رکھ دی گئی ، اب افسانے کی چولیں کبھی ٹھیک بیٹھیں گی ہی نہیں ۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگاری کا فن ، فنکار سے کتنی گہری بصیرت ، کتنے دقیق مشاہدے اور کتنی پرواز خیال کا طالب ہے ۔

بہر حال اسے جملۂ معترضہ سمجھنا چاہیے ۔ منٹو نے افسانے کو ایک ایسے مقام پر لا کر کھڑا کردیا ہے جہاں بے شمار راستے مستقبل کی دھند میں گم ہوتے ہوئے نظر آ رہے ہیں ۔ دیکھنا یہ ہے کہ منٹو نے افسانہ نگاری کے جو ممکنات دریافت کیے ہیں ، ہمارے افسانہ نگار ان سے کتنا فائدہ اٹھاتے ہیں ، تکنیک کے کون کون سے نئے تجربے کرتے ہیں ۔

عزیز احمد نے ، انتظار حسین نے ، غلام عباس نے اور ابو سعید نے بعض افسانے بہت معرکے کے لکھے ہیں ۔ ان افسانوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو افسانے کا مستقبل بہت روشن ہے ۔ اب تک اردو میں ان افسانوں کی کمی ہے جنھیں ہیبت ناک کہتے ہیں اور جن کے متخصصین میں پو کا شمار تھا ۔ سراغ رسانی کے اچھے افسانے بھی موجود نہیں ۔ مغرب میں تو اب بڑے جلیل القدر ادیب بھی سراغ رسانی کے افسانوں کی طرف مائل ہو رہے ہیں ۔ ہمارے ہاں بیشتر نیا افسانہ طبقاتی کش مکش ، جنسی بھوک اور فرسٹریشن یا شعور حرمان پر مبنی ہوتا ہے ۔ ان محدود دائروں میں اچھے افسانے لکھے جاسکتے ہیں لیکن کیا وہ وقت آ نہیں گیا جب افسانہ نگار ان چیزوں کو ان کا مناسب مقام بخشیں اور باقی جو ہزاروں موضوعات ہیں ان کی طرف بھی توجہ کریں ۔

راقم السطور نے جن افسانہ نگاروں کے نام گنوائے ہیں ، ان کے علاوہ

بھی بہت اچھا افسانہ لکھنے والے موجود ہیں[1] لیکن اس باب کو فہرست بنانا مقصود نہیں ۔ علاوہ ازیں نئے افسانہ نگاروں کا فن ابھی ارتقا کی منزلوں سے گزر رہا ہے ۔ اس کی قدر و قیمت کا اندازہ یعنی صحیح اندازہ صرف مستقبل کے نقاد ہی کر سکتے ہیں ۔ یہاں صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ نثر کی تمام اصناف میں جہاں تک اردو کا تعلق ہے ، افسانہ سب سے کامیاب صنف ہے ۔ اس کامیابی کو دوسری اصناف کی نسبت سے جانچنا چاہیے، دوسری زبانوں کے افسانوں کی نسبت سے نہیں کہ اس اعتبار سے تو ابھی اردو افسانہ ارتقاء کی بہت ابتدائی منزلیں طے کر رہا ہے ۔ (اگرچہ اس بات کے آثار ظاہر ہیں کہ نیا اردو افسانہ تیزی سے اس معیار تک پہنچنے کی کوشش کر رہا ہے جو مغرب کے افسانے مدت ہوئی حاصل کر چکے ہیں) ۔

---

۱ ۔ اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں شاید راقم السطور کا بھی کوئی مقام ہو ۔ راقم السطور کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ۱۹۲۳ء میں شائع ہوا تھا۔ بہترین افسانہ طلسمات میں چھپا ہے اور اس کا نام ''شب نگار بنداں'' ہے ۔

باب دهم

ڈراما

جہاں تک ڈرامے کے عناصر ترکیبی کا تعلق ہے، ان میں اور ناول کے عناصر ترکیبی میں کوئی قابل ذکر اختلاف نہیں ۔ ناول کے انتقادی اصولوں سے ڈرامائی تخلیقات بھی پرکھی جا سکتی ہیں ۔ ڈرامے میں بھی اسی طرح پلاٹ، بنت یا ماجرا طرازی ہے ۔ وہی کہانی کا اتار چڑھاؤ ہے، وہی واقعات کے نشیب و فراز ہیں، وہی کرداروں کا تشخص ہے، وہی گفتگو کی یا مکالمے کی معنی خیزی اور اہمیت ہے، وہی حیات کے نظریات ہیں ۔ اور زمان و مکان کے تصورات میں ناول بھی زندگی کے کسی پہلو کا ترجمان ہے اور ڈراما بھی کسی عہد کے کوائف کی زبان ہے ۔

اس کے باوجود ان دونوں اصناف ادب کی ہیئت، تکنیک، تشکیل تعمیر اور ترتیب میں بنیادی فرق ہے ۔ ناول ایک خود مکتفی ادبی تخلیق ہے ۔ ناول نگار اپنی تخلیق کے تمام اجزا پر قدرت کاملہ رکھتا ہے ۔ وہ کرداروں سے، مکالمے سے، وصف سے، بیان سے، شخصی تنقید سے جو کام چاہے لے سکتا ہے ۔ جہاں دیکھا کہ مکالموں میں جھول پڑگیا ہے، بیان سے بات بنا دی ۔ جہاں بیان کو ناقص دیکھا مکالموں کی چستی اور چالاکی سے کہانی کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا ۔ اس کے برخلاف ڈراما ایک خود مکتفی ادبی تخلیق نہیں، اس کا ہر جزو مصنف کے سوا دوسرے اشخاص کی سوجھ بوجھ، تعاون اور بصیرت کا محتاج ہے ۔ ڈرامے کا یا تمثیل کا اصل منصب یہ ہے کہ فریب نظر پیدا کرے اور تین چار گھنٹوں کے لیے قارئین کو یہ سمجھنے پر مجبور کر دے، گویا زندگی کا ایک ٹکڑا ان کے سامنے رقصاں ہو گیا ہے ۔ اس مقصد کے حصول کے لیے ڈراما نگار محض اپنی فن کاری، اپنی بصیرت اور اپنی ادبی سوجھ بوجھ پر بھروسا نہیں کر سکتا ۔ اسے جبراً و قہراً دوسروں کا محتاج ہونا پڑتا ہے ۔ ساز و سامان تیار کرنے والے، منظر بدلنے والے، پردہ کھینچنے والے، اداکار، مغنی، سازندے، بجلی کی روشنی سے کسی منظر کو نمایاں کرکے دکھانے

والے ، سب کے سب صحیح کام کریں اور سوجھ بوجھ سے کام کریں تو فریب نظر پیدا ہو جاتا ہے ورنہ ڈراما زندگی کی نہایت مضحکہ خیز اور بھونڈی نقالی ہو کر رہ جاتا ہے ۔ جس چیز کو میں نے فریب نظر یا Illusion کہا ہے ، اس کا دار و مدار بیشتر اداکاروں کے خصائص شخصی پر ہے ۔ ڈراما تو دراصل ایک خاکہ سا ہوتا ہے ۔ اداکار ، مغنی ، ساز و سامان مہیا کرنے والے اس خاکے میں رنگ بھرتے ہیں ۔ سب سے زیادہ اہم حصہ اداکار یا ایکٹر ہی کو ادا کرنا پڑتا ہے ۔ وہ زمان و مکان کے اعتبار سے کئی زنجیروں میں مقید ہوتا ہے ۔ مثلاً اگر سٹیج ایسی ہو کہ دور کے آدمیوں کو آواز کم سنائی دے تو اداکار مجبور ہے کہ میلو ڈرامہ کے انداز میں یا خطیبانہ رنگ میں بات کرے ۔ لہجے کی نفاستیں اور نزاکتیں اور معانی کی دلالتیں قریب بیٹھنے والوں پر تو روشن ہو جائیں گی لیکن دور بیٹھے ہوئے لوگ ان سے کوئی لطف نہ اٹھا سکیں گے ۔ ہاں سٹیج ایسی ہو کہ ہر بیٹھنے والا اداکار کی آواز کو یکساں سن سکے تو وہ سنیما کی طرح اپنی اداکاری کے جوہر یوں دکھا سکتا ہے کہ لہجے کے دھیمے پن سے لے کر اس کی نیم خاموش اداسی تک سب مرحلے دیکھنے والوں پر روشن ہو جائیں ۔ اب معلوم ہوا کہ بے چارہ تمثیل نگار ، سٹیج کی حالت ، کیفیت اور نوعیت سے بھی متاثر ہوتا ہے اور اس کا کھیل کبھی محض اس لیے برباد ہو جاتا ہے کہ اداکاروں کا پورا تعاون حاصل نہیں ہوتا ۔ اداکاروں کا پورا تعاون حاصل نہ ہونے کی ایک مثال برسبیل تذکرہ سن لیجیے ۔ فرض کیجیے کہ تمثیل نگار نے لکھا :

''نادر میں تمھاری آنکھوں میں ایک خوف ناک چمک اور تمھارے ماتھے کی لکیروں میں ایک ناپاک عزم کے آثار دیکھ رہی ہوں ۔'' اب اگر اداکار اپنی آنکھوں میں وہ خوف ناک چمک ہی پیدا نہ کرے اور ماتھے کی شکنوں کو اپنے ہیبت ناک عزم کے آثار کا آئینہ نہ بنائے تو تمثیل نگار کا یہ فقرہ نہ صرف غارت ہو جائے گا بلکہ ممکن ہے کہ اداکار کو ٹھس دیکھ کر لوگ ہنسنے لگیں کہ خوف ناک چمک تو کہاں ، یہاں تو سرے سے چمک ہی مفقود ہے اور پیشانی کی لکیروں میں آثار ہیبت کہاں ، یہاں تو پیشانی ہی سرے سے لکیروں سے مبرا ہے ۔

اسی طرح فرض کر لیجیے کہ ڈرامے میں ایک ایسا مقام آیا ہے جہاں

پردے کو فوراً گرنا چاہیے کہ ڈرامائی تاثر اور ارتقا کا یہی تقاضا ہے لیکن عین موقع پر پردے کے ونگ خراب ہوگئے یا پردہ گرانے والے نے سستی کر دی ۔ تو پردہ گرا لیکن اس اطمینان اور آہستگی سے گرا گویا ساری عمر پردہ ہی گرتا رہے گا ۔ آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ مصنف پر اس وقت کیا بیت جاتی ہوگی ۔

صرف یہی نہیں ، اداکاروں کو اپنا پارٹ زبانی یاد کرنا پڑتا ہے ۔ پھر یہ کہ جب وہ خاموش ہوتے ہیں تب بھی ہمہ تن ایکٹ کر رہے ہوتے ہیں ۔ جنبش ابرو سے ، اشارۂ چشم سے یا حرکات سروپا سے اپنے رد عمل کا اظہار کرتے ہیں ۔ فرض کیجیے کہ کوئی اداکار نہایت اہم بات کر رہا ہے اور باقی اداکار یہ سوچ رہے ہیں کہ ہمیں کس موقع پر بولنا ہے تو ظاہر ہے کہ اداکاری غت ربود ہو جائے گی اور ان پر ایک ہراس کا سا عالم طاری ہوگا جو قارئین کو صاف نظر آئے گا ۔ جب اداکار بھول جاتا ہے کہ اسے اب کیا کہنا ہے اور منہ موڑ کر ونگز کی طرف دیکھتا ہے کہ جو شخص مسودہ لے کر بیٹھا ہے ، یعنی Prompter وہ اسے مناسب فقرہ یاد دلائے تو منظر کتنا ہی دردناک کیوں نہ ہو ، قارئین ہنسنے پر مجبور ہوتے ہیں اور پھر بڑی دیر تک تمثیل کے لیے مناسب فضا پیدا نہیں ہوتی ۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ سازو سامان ناقص ہوتا ہے اور بادشاہ سلامت کا تاج یا ملکۂ عالم کا ہار علی الترتیب سر سے لڑھکتا ہوا یا گردن میں ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے ۔ ایسے موقع پر قارئین کو ڈراما تو بھول جاتا ہے ، وہ صرف اس بات کے منتظر رہتے ہیں کہ دیکھیں تاج کب لڑھکتا ہے اور ہار کب ٹوٹتا ہے ۔

سچ یہ ہے کہ ڈراما معاشرت کی تصویر کھینچنے کی کوشش میں جو فریب نظر پیدا کرنا چاہتا ہے ، اس کا انحصار اداکار کی جیتی جاگتی شخصیت پر ہوتا ہے (Living Presoence of the Actor) ۔ اگر اداکار اپنے اوپر وہ زندگی طاری کرنے میں کامیاب ہو گیا ہے جو مطلوب ہے تو وہ فریب نظر کی تکمیل میں معاون ہوگا اور اگر وہ خود ہی غیر مطمئن ہے تو تمثیل کا سماں کبھی نہ بندھے گا ۔

ڈراما ، تمثیل یا کھیل اصلاً سٹیج پر کھیلے جاتے ہیں ۔ لوگ باگ انہیں دیکھنے کے لیے آتے ہیں ۔ کھیل کی کامیابی روزانہ آمدنی کی کیفیت پر منحصر

ہے ۔ تو ڈراما نویس مجبور ہے کہ ایسی چیز لکھے جو مذاق عامہ کے مطابق ہو کہ لوگ کشاں کشاں اس کا کھیل دیکھنے کے لیے آئیں ۔ تمثیل کی بلندی کا معیار عین قارئین کی بلندی ذوق کے مطابق ہوتا ہے ۔ ہاں تمثیل نگار یہ کوشش ضرور کرتا ہے کہ بہ تدریج ذوق کو بلند کرتا چلا جائے ۔ بلندی کی یہ کوشش بڑی سست ہوتی ہے ۔ آغا حشر نے ربع صدی میں ڈرامے کے بعض قدیم مسلمات کو ترک کیا ۔ جن لوگوں نے اس بات کا بالکل دھیان نہیں رکھا کہ ڈرامے کا تعلق سٹیج سے ہے ، سٹیج کا دیکھنے والوں سے بلکہ دیکھنے والوں کی جیب سے ، انھوں نے اچھے ادبی ڈرامے ضرور لکھے لیکن کھیل کوئی نہیں لکھا اور معرض بحث میں کھیل ہے ، ڈرامائی ادبی تخلیق نہیں ۔

ممکن ہے کہ جو کچھ اوپر لکھا گیا ہے ، اس سے یہ خیال پیدا ہو کہ ان حالات میں کھیل لکھنے کا فائدہ ہی کیا ہے ۔ یہ بات نہیں ، جہاں کھیل کچھ پابندیوں سے مشروط ہے وہاں اسے کچھ سہولتیں بھی حاصل ہیں ۔ ان سہولتوں کو اصطلاح میں قارئین اور مصنف کے درمیان ڈرامائی سمجھوتے کہتے ہیں ۔ ان سمجھوتوں کا تعلق سٹیج سے بھی ہے ، مکالموں سے بھی ، کردار سے بھی اور پلاٹ سے بھی ۔ بعض بنیادی سمجھوتوں کا ذکر اجمالاً کیا جاتا ہے تاکہ معلوم ہو سکے کہ کھیل دیکھنے والے کس طرح قصداً یہ سوچ کر نکلتے ہیں کہ مبتلائے فریب ہونا مقصود ہے ۔

سٹیج پر غور کیجیے اور سٹیج پر جتنے گھر ، محل ، جھونپڑیاں ، قصر اور عالی شان عمارات دکھائی جاتی ہیں ، سب کا تصور کیجیے ۔ ایک چیز ان سب میں مشترک نظر آئے گی کہ مکان ، قصر ، جھونپڑی جو کچھ بھی سٹیج پر آپ کو دکھایا جاتا ہے ، اس کی صرف تین دیواریں ہوتی ہیں ، چوتھی دیوار ہمارے اور تمثیل نگار کے سمجھوتے کی نذر ہو جاتی ہے ۔ ہم جب کبھی کسی منظر کو دیکھتے ہیں تو دائیں بائیں اور پیچھے کی دیوار نظر آتی ہے ، سامنے کی دیوار غائب ہوتی ہے ، کیوں کہ اگر یہ نہ ہو تو آپ ان لوگوں کی گفتگو ہی نہ سن سکیں جو کمرے میں بیٹھے ہیں ۔ فریب نظر کی اس صورت کو ملحوظ رکھتے ہوئے کلاسیکی جاپانی اور چینی تمثیل نگار سمجھوتے کی حدود کو مضحک مقام تک پہنچا دیتے ہیں اور جب یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ کسی کردار نے کوئی پل عبور کر لیا تو نہ دریا دکھاتے ہیں

نہ متعلقہ کوائف ، بلکہ ایک لکڑی کا چھوٹا سا پل رکھ دیتے ہیں ۔ کردار نے پل کے اوپر قدم رکھا اور لیجیے دریا کے پار اتر گیا ۔ یہی کیفیت کرداروں کے ورود (Entry) اور اخراج (Exit) کی ہوتی ہے ۔ تمثیل نگار لاکھ ورود و اخراج کو قرین فطرت بنانا چاہے بات یہیں آن کر ٹھہرتی ہے کہ کسی کردار کو آنا ہے اور کسی کردار کو جانا ہے ۔ اس کے لیے لمبی چوڑی تمہید و تفصیل کی کیا ضرورت ہے ۔ لو بھئی ہم آ گئے اور لو بھئی ہم چلتے ہیں ۔ ہندوستانی سٹیج پر ایک سمجھوتا یہ بھی تھا کہ کھیل دیکھنے والے اس بات پر اعتراض نہ کریں گے کہ بے آب و گیاہ صحرا میں ہیروئن سنگھار سے مزین ہو کر مرتے مرتے کس طرح گانے لگتی ہے ، سازندے کہاں سے آتے ہیں ، مرتے ہوئے اس کی آواز اتنی جان دار کیوں ہوتی ہے ۔ مختصر یہ ہے کہ تمثیل نگار کھیل دیکھنے والوں سے یہ کہتا ہے کہ حضرت! اگر گانا سننا مقصود ہے اور ہیروئن کو بنا ٹھنا دیکھنا بھی مقصود ہے تو زبان اعتراض بند کیجیے ، گانا حاضر ہے ۔ جو لوگ ایسے گانوں کو خلاف فطرت قرار دیتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں کہ کھیل میں بیسیوں خلاف فطرت عناصر ہوتے ہیں جن کا مدار سمجھوتے پر ہوتا ہے ۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جس خنجر سے ہیرو نے خود کشی کی ہے وہ آب دار نہیں ، لہو نہیں رواں ہوا رنگ بہا ہے ، ہیروئن مری نہیں ، مرنے کی صورت بنائے لیٹی ہے ، لیکن اس کے باوجود یہ تمام باتیں برداشت کرتے ہیں ۔ ان کے ساتھ گانے کے متعلق سمجھوتے بھی متعین ہو جائیں تو کیا حرج ہے ۔ مغرب کی بہترین فلموں اور بہترین کھیلوں میں ہیروئن جہاز پر سوار ہوتی ہے ، جہاز غرق ہو جاتا ہے ، بڑی مشکل سے بے چاری کسی تختے کے سہارے کسی چھوٹے سے جزیرے تک پہنچتی ہے ، لیکن کیا مجال کہ گیسو اسی طرح گندھے ہوئے نہ ہوں ، لپ اسٹک اسی طرح نمایاں نہ ہو ، غازے کا غبار اسی طرح بصارت کو دعوت نظارہ نہ دے رہا ہو ۔ یہ سمجھوتا اس اصل اصول پر مبنی ہے کہ ہیروئن کو ایسے عالم میں نہیں دیکھا جا سکتا کہ اس کے حسن عالم افروز میں کمی واقع نظر آئے ۔

سمجھوتوں میں سب سے زیادہ اہم ، عالم‌گیر اور معنی خیز سمجھوتے وہ ہیں جنھیں اصطلاح میں خود کلامی (Soliloquy) اور یکسوئی یا Aside کہا

جاتا ہے ۔

اکثر تمثیل میں ایسا موقع پیش آتا ہے کہ کسی مرکزی کردار کے آئندہ طرز عمل سے یا اس کے کوائف ذہنی سے قارئین کو مطلع کرنا ضروری ہو جاتا ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ یہ کوائف ایسے نہ ہوں کہ کردار دوسروں کے سامنے بیان کرے ۔ ایسے موقعوں پر کردار تنہائی میں بیٹھ کر اپنے آپ سے کچھ باتیں کرتا ہے ۔ یوں کہہ لیجیے کہ وہ اپنے دل سے باتیں کر رہا ہوتا ہے لیکن اس کی باتوں کی آواز قارئین کو سنائی دیتی ہے ۔ جو کچھ کردار کے تہ قلب میں مخفی ہوتا ہے ، تمثیل نگار اسے زبان کی وساطت سے قارئین تک پہنچا دیتا ہے ۔ ہیملٹ کی خود کلامی مشہور ہے ۔ خود کلامی کا کمال یہ ہے کہ یوں معلوم ہو جیسے کردار تذبذب کے عالم میں تھا اور فیصلہ کرنے کے لیے بیٹھ گیا کہ اب کیا کروں ۔ اس کے سوچنے کا انداز ، اس کے نتیجے، اس کے فیصلے عین اس کی فطرت کے مطابق ہوتے ہیں ۔ اس خود کلامی کے ذریعے ہم کردار کو باآواز بلند اپنے آپ سے باتیں کرتا ہوا سنتے ہیں ۔ بہ الفاظ دیگر ہم کردار کے ذہنی کوائف اور میلانات کو خود اس کی نظر سے دیکھتے ہیں اور یوں ہمیں موقع میسر ہوتا ہے کہ ہم اس کردار کو پورے کھیل کے نظام نسبتی میں رکھ کر جانچ سکیں ، یعنی یہ کہ دوسرے اسے کس طرح دیکھتے ہیں ، وہ اپنے آپ کو کس طرح دیکھتا ہے ۔ دوسرے اس کے کوائف سے کس حد تک آگاہ ہوتے ہیں اور وہ اپنے کوائف کی لم کیا بیان کرتا ہے ۔ ان دونوں نقطہ ہائے نظر کے امتزاج سے کردار کی شخصیت کی گرہیں کھلتی ہیں ۔[1]

Aside یعنی یکسوئی بھی بہت اہم سمجھوتا ہے ۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کردار باتیں کرتے کرتے منہ موڑ کر یا ذرا ایک طرف ہو کے ایسی

---

۱ ۔ شاہد اول شعور خویشتن　　خویش را دیدن بہ نور خویشتن
شاہد ثانی شعور دیگرے　　خویش را دیدن بہ نور دیگرے

اقبال نے انسانی شخصیت کی تکمیل کے شعور کے لیے ایک اور چیز کا اضافہ کیا کہ وہ کہتا ہے :

شاہد ثالث شعور ذات حق　　خویش را دیدن بہ نور ذات حق

بات کہہ دیتا ہے جو اس کے دل میں ہوتی ہے لیکن اس سے دوسرے کردار واقف نہیں ہوتے۔ فرض کیا جاتا ہے کہ کرداروں نے یہ بات سنی ہی نہیں، صرف سامعین اس رمز سے آگاہ ہوتے ہیں۔ ڈرامیٹک آیرنی یا ڈرامائی تضاد میں Aside کا بہت اہم حصہ ہوتا ہے کہ دیکھنے والے سب کچھ جانتے ہیں لیکن کردار بے چارے بالکل نا آگاہ ہوتے ہیں اور اسی طرح اپنی طبیعت کے مطابق اپنی راہ عمل پر گامزن رہتے ہیں۔

اب مکالمے کے متعلق ایک سمجھوتے پر غور کر لینا چاہیے۔ ناول کے سلسلے میں بیان کیا گیا تھا کہ ناول لاکھ واقعیت نگاری پر مبنی ہو، ناول نگار لاکھ کوشش کرے کہ بعینہ کرداروں کی زبان استعمال کرے لیکن اسے صنعت گری کی تراش خراش سے کام لینا پڑتا ہے اور ایک مخصوص ادبی زبان استعمال کرنی پڑتی ہے جو اپنی حدود میں متغیر ہوتی رہتی ہے۔ یہ زبان روزمرہ کی زبان سے مشابہ بھی ہوتی ہے اور مختلف بھی۔ معنی خیزی، اختصار اور نتیجہ آفرینی اس ادبی زبان کی خصوصیات ہوتی ہیں۔

ڈراما، تمثیل یا کھیل میں یہ سمجھوتا زیادہ شدید اور نمایاں صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ ناول نگار چاہے تو دو ہزار صفحے کا ناول لکھ دے اور گفتگو کا یہ اسلوب قائم رکھے کہ بات میں سے بات نکلے لیکن بڑی دیر کے بعد نکلے۔ ضروری نہیں کہ آپ پورا ناول ایک نشست میں پڑھ ڈالیں۔ ڈرامے پر یہ پابندی ہے کہ کچھ گھنٹوں میں کھیل ختم ہو اور 'منیجر کمپنی ھذا' سامعین با تمکین کا شکریہ ادا کرے۔ ظاہر ہے کہ ان تین گھنٹوں میں مصنف کو جو کچھ کہنا ہے، وہ صرف مکالمے کے ذریعے نہیں کہنا، عمل کی رفتار بھی ملحوظ خاطر رکھنا پڑے گی۔ اندریں حالات ڈراما نگار مجبور ہے کہ واقعیت نگاری کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے ایک خالص مصنوعی زبان ایجاد کرے جو اپنے اختصار اور ایجاز کے اعتبار سے ادب کے اس مقام بلند تک جا پہنچے جہاں ایک جملے کا تو کیا ایک فقرے کا اضافہ بھی تصویر کی کلیت کی نسبت کو بگاڑتا ہے۔ کھیل میں بھائی نہیں مرتا (کہ انسان کو بہت رنج ہوا) بازو ٹوٹ جاتا ہے۔ بیٹے کی وفات نہیں ہوتی، کمر خم ہو جاتی ہے اور آنکھوں کا نور ماتم میں سیاہ پوش ہو کر لباس نابینائی میں مستور ہو جاتا ہے۔ کھیل میں بت نہیں ہوتی بلکہ عشق دل کو جیسے پنکھے لگا دیتا ہے۔ مختصر یہ

کہ مکالمہ ایسی زبان میں ہوتا ہے جو کافی حد تک مصنوعی اور پرتکلف ہوتی ہے ، بغیر اس کے گزارا بھی نہیں ۔ اطناب سے کام لیا جائے تو کھیل دس گھنٹے کا ہو جائے ۔ معمولی گفتگو برتی جائے تو مکالمے شیطان کی آنت ہو جائیں ۔ مثال کے طور پر کھیل میں اور عام زندگی میں مکالمے کا فرق یوں دکھایا جا سکتا ہے : نادر کو اطلاع ملتی ہے کہ اس کا بھائی قیصر مارا گیا ہے ۔ عام زندگی کی گفتگو کا نہج یہ ہوگا کہ کوئی شخص نادر سے جا کر کہے گا :

"کیا بتائیں بڑی رنج دہ خبر ہے ۔"

"کیا ہوا ؟"

"افسوس سے آپ کو اطلاع دیتا ہوں کہ آپ کا نوجوان بھائی قیصر کل بلوے میں مارا گیا ۔ آج اس کی لاش میں نے ہسپتال میں دیکھی ۔"

"ابھی پرسوں تک تو اچھا بھلا تھا ، یہ کیا ہوگیا ۔"

"قضائے الٰہی ، صبر کرو ، صبر کرو ۔"

"معلوم نہیں کفن دفن کا انتظام کرنے کی اجازت کب دیں گے ۔"

"ہاں یہ دریافت کر لینا چاہیے ۔ میں محلے داروں کو خبر کرتا ہوں ، آپ اپنے آپ کو سنبھالیں ۔"

"اپنے آپ کو نہ سنبھالوں گا تو اور کیا کروں گا ، صبر کرنا ہی پڑے گا لیکن اس کی جوانی کا افسوس ہے ۔ میں نے تو بہت سمجھایا کہ آج کل بلوے ہو رہے ہیں ، گھر سے نہ نکلا کرو لیکن نہیں مانا ، بڑا سرکش تھا ، اچھا خدا مغفرت کرے ۔"

"آپ کہیں تو میں ہسپتال چلا جاؤں اور پتا کروں کہ لاش کب دیں گے ۔"

کھیل میں یہ مکالمہ مختصر بھی کیا جائے گا اور پر زور بھی اور کم و بیش اس کی یہ صورت ہوگی :

"میں دیکھتا ہوں کہ تمھاری آنکھوں میں ہراس کی جھلک ہے ، چہرے پر غم کی پرچھائیں ہیں ، کیا کہنے آئے ہو مجھ سے ؟"

"کس طرح کہوں کہ قیصر مر گیا ۔ سینے پہ گولی کھا کر ڈھیر ہو گیا ۔"

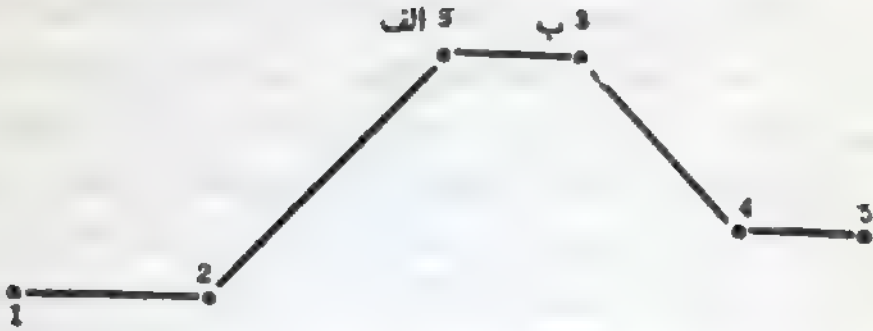
''مر گیا قیصر ؟ سینے پہ گولی کھا کر مر گیا ؟ ہمارے خاندان کے بہادر یوں ہی مرا کرتے ہیں ۔''

''کفن دفن. . . . .''

''شہید کو کفن کس نے دیا ہے ۔ جاؤ مجھے میرے غم کے ساتھ تنہا چھوڑ دو ۔ آہ قیصر ! قیصر ! تو نے ان آنکھوں سے نور چھین لیا ۔''

مثال کے طور پر جو گفتگو یا مکالمہ رقم کیا گیا ہے ، یہ ایک نہایت عام موقع یا سچوئیشن کا مکالمہ ہے ۔ جو لوگ حقیقت نگاری کا دعویٰ کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ کھیل کی زبان بالکل کردار کی زبان کے مطابق ہونی چاہیے ، وہ بھی اپنے پیمانے پر پورے نہیں اترتے اور تکلف و اختصار کو ملحوظ رکھنے پر مجبور ہوتے ہیں ۔

اس سے پہلے کہا جا چکا ہے کہ ناول میں اور ڈرامے میں بڑی مشابہت ہے اور جن اصولوں کا ناول پر اطلاق ہوتا ہے ، ڈراما بھی کم و بیش انھی سے پرکھا جاتا ہے ۔ اب اس مرحلے پر یہ بات صاف ہو جانی چاہیے کہ ڈرامے یا کھیل کی بنت یا ماجرا طرازی میں کوئی پیکار یا کوئی کش مکش جان سخن ہوتی ہے ۔ تین چار گھنٹوں میں ڈراما نگار مجبور ہے کہ پڑھنے والوں کو ''من کاش فروشمے دل صد پارۂ خویشم'' کہہ کر معاشرت کے کسی پہلو کی ایک تصویر یوں دکھائے کہ ایک لفظ بھی فالتو نہ ہو ، ایک واقعہ بھی بے کار نہ ہو ، ایک حرکت بھی نا سود مند نہ ہو ۔ واقعات پے در پے کلاسیکی سنگیت کے سروں کی طرح چڑھتے چلے جائیں ، یہاں تک کہ اس نقطۂ عروج تک آ پہنچیں جسے انگریزی میں کلائمکس کہتے ہیں ۔ ڈرامے کی ماجرا طرازی کے اصول بہت روشن ، متعین ، واضح اور بدیہی ہیں ۔ کھیل کی ابتدا جسے تعارفی حصہ کہہ سکتے ہیں ، کسی الجھن ، کسی مسئلے ، کسی کش مکش ، کسی رزم فکر و تصور یا کسی دھڑے بندی کا سراغ دیتی ہے ۔ ہمارا اشتیاق بڑھتا ہے اور ہم جاننا چاہتے ہیں کہ یہ پیکار جس کے خط و خال بہ امتداد زماں نمایاں تر ہوتے چلے جا رہے ہیں ، کیا صورت اختیار کرے گی ۔ دوسرے حصے میں جسے رفتار ارتقا یا کہانی کا پھیلاؤ کہا جا سکتا ہے ، پیکار یا کش مکش کے پہلو متعین یا واضح ہوتے ہیں ۔ گروہ بندیاں نمایاں ہو جاتی ہیں ، فرد یا افراد اپنی فتح مندی کے لیے مختلف طریق کار

اختیار کرتے ھیں ، ان کا توڑ کیا جاتا ہے ۔ رفتہ رفتہ یہ پیکار کا عنصر اتنا شدید ھو جاتا ہے کہ کھیل دیکھنے والوں کو محسوس ھوتا ہے کہ اتنے تناؤ یا کھچاؤ کا برقرار رھنا ناممکن ہے ۔ رزم و پیکار کے تناؤ یا کھچاؤ کا یہ مقام کش مکش کا نقطۂ عروج یا کلائمکس کہلاتا ہے ۔ اس نقطۂ عروج پر پہنچنے کے بعد پیکار کا انجام خود بخود متعین ھو جاتا ہے اور کھیل دیکھنے والوں پر روشن ھو جاتا ہے کہ ڈراما کس سمت جا رہا ہے ۔ انجام کی یہ تعیین دلچسپی میں کمی ضرور پیدا کرتی ہے لیکن ھم اس کے خواھاں بھی ھوتے ھیں کہ پیکار کا انجام دیکھ لیں ۔ اس حصے کو پیکار کا نزول یا ھبوط کہہ سکتے ھیں کہ نقطۂ عروج سے ھو کر واقعات یہ صورت اختیار کرتے ھیں کہ ھمیں کہانی کا انجام واضح نظر آنے لگتا ہے ۔ ماجرا طرازی کا آخری حصہ انجام کہلاتا ہے ۔ اس حصے میں تمثیل نگار اپنے سررشتوں کو سمیٹتا ہے ، اپنی کٹھ پتلیوں کو واپس لاتا ہے (اگرچہ یہ کٹھ پتلیاں بہت جاندار اور بہت زندگی افروز ھوتی ھیں) اور ایک ایسی صورت حالات پیدا کرتا ہے کہ پیکار کے تمام عناصر زائل ھوتے ھوئے ، مٹتے ھوئے معلوم ھوتے ھیں ۔ مسئلہ حل ھو جاتا ہے ، الجھن رفع ھو جاتی ہے ، دھڑے بندی کا جواز نہیں رھتا ، کش مکش بے معنی ھو جاتی ہے اور کھیل دیکھنے والا اطمینان کلی حاصل کرتا ہے کہ اس نے رزم و پیکار کو تمام مرحلوں سے گزرتے ھوئے دیکھا اور کردا وں کو مختلف جذبات سے متکیف ھوتے ھوئے مشاھدہ کیا ۔ یہ بات بالکل اھم نہیں کہ کھیل کا انجام اپنی نوعیت میں طربیہ ھو یا المیہ ، جو بات اھم ہے وہ یہ ہے کہ انجام ذھنی طور پر تسلی بخش اور تسکین دہ ھو ، معلق دھاگے ھوا میں نہ رہ جائیں ۔ تمام کڑیاں ایک دوسرے سے پیوست ھو جائیں اور حل ایسا ھو جو مسئلے کے تمام پہلوؤں کو محیط ھو ۔ عام طور پر ڈرامے کے پلاٹ کا یا ماجرا طرازی کا جو نقشہ بنایا جاتا ہے اس کی صورت بہ تفصیل ذیل ھوتی ہے :

نمبر ۱ نقطۂ آغاز ہے یعنی کش مکش کا تعارف ، جب کردار ہم سے روشناس کرائے جاتے ہیں ۔

نمبر ۲ تعارف کا اختتام ہے ۔ ۲ سے ۳ کش مکش کا ارتقا ہے ۔ ۳ الف اور ۳ ب کے درمیان کش مکش کے بہت سے حل مخفی ہیں لیکن ہمیں معلوم نہیں کہ مصنف کون سا راستہ اختیار کرے گا ۔ ۳ ب سے ۴ تک کش مکش کا اختتام سامنے آتا ہے ۔ الجھنیں رفع ہو رہی ہیں ، سررشتے سمیٹے جا رہے ہیں ۔ ۴ سے ۵ کہانی کے انجام کی صورت ہے ، یعنی انجام کا آغاز (The beginning of the end) ۵ انجام ہے ، جب تمام کش مکشیں ختم ہو جاتی ہیں اور کہانیاں اپنے منطقی انجام تک پہنچتی ہیں ۔ منطقی انجام اس اعتبار سے کہ انجام بیشتر کرداروں کی سیرت اور ان کے عمل اور باہمی رد عمل کا نتیجہ ہوتا ہے ۔ انجام کو تمثیل نگار شعبدہ باز کی طرح جھولی میں سے نہیں نکالتا بلکہ غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ کرداروں کی سیرت کو ملحوظ رکھتے ہوئے انجام ہو ہی یہی سکتا ہے ۔ یہی کھیل کی کامیابی کا گر اور یہی اس کی کامیابی کی کسوٹی ہے ۔

یہ مسلم ہے کہ مذہب میں اور ادب میں ، صنمیات میں اور انسان کی فنی تحقیقات میں ، مذہبی روایات میں اور فنون لطیفہ کی حکایات میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے ۔ ڈرامے میں جس پیکار، کشمکش یا رزم کا بیان کیا جاتا ہے، اس کے سرچشمے اصلاً مذہبی تصورات سے پھوٹتے ہیں ۔ پہلے یہ ہوا ہے کہ انسان نے کوائف فطرت کو جسے وہ تقدیر کے نمائندے تصور کرتا تھا ، کبھی اپنا دوست اور کبھی اپنا دشمن گردانا ہے ۔ انھی سے اس نے اپنے دیوی دیوتا تراشے ہیں ۔ فطرت کے محیر العقول ، سمجھ میں نہ آنے والے کرشموں اور کارسازیوں کو دیکھ کر اس نے اپنی دیوی اور دیوتاؤں

کو اور اپنے بتوں کو اسی طرح کی حیرت انگیز طاقتیں عطا کی ہیں۔ جس طرح انسان یہ پیش گوئی نہیں کر سکتا کہ بادل برس رہا ہے، وہ کھیتوں کو شاداب کر جائے گا یا اس طرح جم کر برسے گا کہ مکانوں کو بہا لے جائے گا اسی طرح دیوی دیوتاؤں کے متعلق بھی انسان یہ تصور نہیں کر سکتا تھا کہ وہ کس موقع پر کیا کریں گے۔ وہ مطلق العنان، مستبد، جابر اور قادر تھے۔ انسانوں کی تقدیر ان کی مٹھی میں تھی۔ وہ جب اور جس طرح چاہتے تھے انسان کو کبھی بے قصور اور کبھی کسی قصور کی بنا پر خوف‌ناک اور عبرت انگیز سزائیں دیتے تھے۔ زمانۂ قدیم میں (The Book of Job) حضرت ایوب کی مصیبتیں ایسے انداز میں بیان کی گئی ہیں کہ انسان اپنی بے بسی اور بے کسی کا شدید شعور حاصل کرتا ہے[1]۔

قدیم الایام میں ظاہر ہے کہ جب اسٹیج پر کھیل کھیلے گئے اور زندگی کی ترجمانی کی گئی تو رزم و کشمکش کی جو صورت سامنے آئی وہ یہی تھی کہ دیوتا انسانوں سے کیا سلوک کرتے ہیں اور انسان ان صعوبتوں کو کس طرح برداشت کرتے ہیں۔ بہ‌تدریج دیوتا تجدیدی حیثیت اختیار کرتے چلے گئے اور اب اٹل اندھی تقدیر حکم ران ہوگئی، جو ایسے حالات پیدا کرتی تھی کہ بے چارہ انسان شدید قسم کی کشمکش سے دو چار ہو جاتا تھا۔ رفتہ رفتہ تمثیل نویس نے لوگوں میں آدمیت کے احترام کا شعور پیدا کیا۔ بے شک انسان بے بس اور مجبور تھا، بازیچہ گر کو تقدیر کے احکام کے سامنے سر تسلیم خم کرنا ہی پڑتا تھا، لیکن اس نے صعوبتیں اس انداز میں برداشت کیں اور مصائب کی یورش میں انسانیت کا وقار ایسا قائم رکھا کہ اندھی تقدیر کے نمائندے بھی قائل ہوگئے کہ انسان دیوتا تو نہیں لیکن اس میں دیوتاؤں کی سی عظمت کا خیال ضرور موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں پہلے کش‌مکش کی صورت اور رزم کے پہلو یوں نمایاں ہوئے ہوں گے کہ اندھی اور اٹل تقدیر ایسے احکام صادر کر دیتی ہوگی کہ انسان ابتلا میں گرفتار ہو جاتا ہوگا۔ کبھی تو یہ ابتلا انسان کی پرعظمت اور پر وقار مایوسی،

۱۔ دیکھیے ”ناقابل تسخیر ذہن انسانی“ تالیف گلبرٹ ہائٹ، ترجمہ اور نظرثانی صفدر میر و راقم السطور، مکتبہ فرینکلن لاہور۔

حرمان اوز ناکامی پر منتج ہوتا ہے اور کبھی تقدیر کے نمائندے انسان کے اضطراب کو دیکھ کر پسیج جاتے ہیں اور المیہ طربیہ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ 'شکنتلا' میں واقعات کی صورت اسی قسم کی ہے کہ دیوتا آخر انسانی اضطراب سے متاثر ہوتے ہیں۔

یونانی ڈراموں میں بھی ، حزنیہ ہو یا طربیہ ، انسان کی بے بسی کے ساتھ اس کے وقار ، اس کی عظمت اور جلال کا شعور بھی اجاگر ہوتا رہتا ہے۔

جوں جوں ذہن انسانی نمو پاتا گیا ، تقدیر کے متعلق ہمارے تصورات بدلتے گئے۔ رزم و پیکار اور جنگ و کش مکش کی صورتیں بدلتی چلی گئیں۔ کبھی انسان اندھی تقدیر کے اٹل فیصلوں سے نبرد آزما ہوتا تھا ، پھر ایسا ہونے لگا کہ واقعات و حوادث کے سلسلے رزم و پیکار کا موضوع بننے لگے۔ خیر و شر کی ابدی جنگ مختلف روپوں میں ظاہر ہونے لگی ، معاشرتی کوائف رزم و پیکار میں جھلکنے لگے ، یہاں تک کہ آخرکار کش مکش کی نوعیت کا رخ کلیتاً بدل گیا۔ اب رزم و پیکار انسان کی ذات ، اس کے خصائص ، اس کے شعور حیات اور اس کے اسلوب زیست سے وابستہ ہوگئے۔ اب پیکار نے ، رزم نے اور کش مکش نے داخلی وضع اختیار کی۔ انسان تقدیر سے ، غداری سے ، شر کے مختلف روپوں سے نبرد آزما ہونے کے بجائے اپنے آپ سے نبرد آزما ہونے لگا۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ المیہ میں رزم و پیکار کی بہترین صورت یہ قرار پائی کہ ہیرو پر جو مصیبتیں نازل ہوتی ہیں وہ اس کے ذاتی رجحانات کا منطقی نتیجہ ہوں۔ وہ اپنے مسلک سے نہ ٹلے ، دوسرے اپنی روش سے نہ ہٹیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ڈرامے کے ہیرو کو اس بات کا شعور حاصل ہو کہ وہ اپنے بعض رجحانات کو خیرباد کہہ دے تو المیہ عنصر سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے۔ انسان کی شخصیت گونا گون ، متنوع اور رنگا رنگ ہے۔ تمثیل نگار نے انسان کے دل و دماغ میں جو کش مکش برپا رہتی ہے ، اس کو اپنا موضوع بنانا شروع کیا لیکن یہ بات صدیوں کے بعد حاصل ہوئی[1]۔ سب

---

۱ - شیکسپیر کے ڈراموں میں بھی خارجی اور باطنی کش مکش کا امتزاج نظر آتا ہے۔ خیر و شر تو باہم بر سر پیکار رہتے ہی ہیں ، انسان خود بھی اپنے آپ سے نبرد آزما رہتا ہے۔ کش مکش کا نقطۂ عروج کرداروں کی سیرت کے خصائص کے منطقی نتائج سے برآمد ہوتا ہے۔

سے پہلے ابسن نے موجودہ ڈرامے کا سنگ بنیاد رکھا ، زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالیں ۔ اصول کو اصول سے اور مسلک کو مسلک سے لڑا دیا ۔ ''گڑیا کا گھر'' میں پہلی بار ڈرامائی رزم و پیکار اور جنگ و کش مکش کی نئی صورتیں نظر آئیں ۔ ابسن کے بعد تو مغرب میں ڈرامے نے بڑی تیزی سے ارتقا کی منزلیں طے کرنی شروع کیں ۔ شا نے عالم انسانیت کی بنیادی الجھنیں نظر بظاہر ڈرامے کی صورت میں انسانوں کے سامنے رکھ دیں ۔ اس کا دعوی تو یہ ہے کہ میرا ڈراما در اصل ایک ضمنی چیز ہے ، اصل چیز تو دیباچہ ہے جو ضخامت میں کبھی ڈرامے سے بھی بڑھ جاتا ہے ۔ شا نے خود اپنے ڈراموں کے جو مجموعے ترتیب دیے ہیں ان کے عنوانوں سے معلوم ہوگا کہ وہ زندگی کی رنگا رنگی کی تصویریں ہی نہیں ۔ کھینچتا بلکہ اسے اس بات کا شعور بھی ہے کہ اس کی کون سی تخلیقات لوگوں کے احساسات کو کس حد تک مجروح کریں گی ۔ مثلاً ناخوش گوار کھیل ، خوش گوار کھیل ، ارباب احتیاط کے لیے تین کھیل وغیر وغیرہ ۔

ماہم نے ، پریسٹلے نے اور بینٹ نے نئے نئے تجربے کیے ۔ پریسٹلے کے دو کھیل ''جو تمثیلات مربوط بہ شعور وقت'' (Time Piays) کے نام سے مشہور ہیں ، بہت زیادہ مقبول ہوئے ۔

مغرب میں سٹیج بتدریج اس مقام تک آ پہنچی ہے کہ اب اداکار دھیمی آواز میں گفتگو کر کے لہجے کی تمام دلالتیں سامعین تک پہنچا سکتا ہے کہ اچھی اسٹیجوں کی صورت یہ ہے کہ اکثر سامعین اداکار کی تمام باتیں بہ سہولت سن سکتے ہیں ۔

اردو میں ڈراما پنپنے بھی نہ پایا تھا کہ اسے کچل کر رکھ دیا گیا ۔ یہاں سنسکرت ڈرامے کی روایات ایسی تھیں کہ فنکار ان سے بہت فائدے اٹھا سکتے تھے ۔ کالی‌داس کا حریف کوئی مشکل سے پیدا ہو گا ، تاہم ہوا یہ کہ بتدریج ڈراما بر صغیر ہند و پاکستان میں غیر مقبول ہوتا چلا گیا ۔ البتہ مذہبی عقیدت رہس کی صورت میں ظاہر ہوتی رہی ، یہاں تک کہ امانت نے ڈراما 'اندر سبھا' لکھا جس کی کیفیت اور نوعیت ابھی تک محل نظر ہے ۔ گانوں کی کثرت اور گانے کا اسلوب جو ہدایات سے مترشح ہوتا ہے ، ظاہر کرتا ہے کہ یہ کھیل اوپرا ہے ۔ 'اندر سبھا' متعدد بار کھیلا گیا اور بہت

مقبول ہوا ۔ نتیجہ یہ نکلا کہ مختلف تھیٹریکل کمپنیوں نے منظوم قصے مثلاً زہر عشق وغیرہ کھیلنے شروع کیے ۔ پھر ڈرامے نے کچھ اور ترقی کی تو احسن ، بیتاب ، عبداللہ وغیرہم نے مقفیٰ نثر اور خطیبانہ نظم کے امتزاج سے ایک نئی چیز پیدا کی ۔ ان لوگوں کے بعد آغا حشر نے ڈرامے کو اپنایا ۔ کچھ انگریزی ڈراموں کے ترجمے کیے ، کچھ طبع زاد کھیل لکھے لیکن اس بات کا ہمیشہ خیال رکھا کہ ان کی ادبی تخلیقات مذاق عامہ سے بلند نہ ہو جائیں ۔ ان کے ابتدائی ڈراموں میں مقفیٰ نثر اور اشعار کثرت سے موجود ہیں ، انداز تحریر خطیبانہ ہے ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ۔ مصنف کا منشا یہ تھا کہ جو لوگ دور بیٹھے ہیں وہ بھی ڈراما سن سکیں ۔ اس مقصد کے حصول کے لیے خطیبانہ انداز کا استعمال اور اشعار کی بھر مار ظاہر ہے کہ ضروری ہے ۔ تاہم جوں جوں وقت گزرتا چلا گیا اور مذاق عامہ نکھرتا گیا ، آغا حشر بھی وقت کے ساتھ ساتھ چلتے گئے ۔ پہلے ان کی کومک یا ڈرامے کے مزاحیہ حصے عامیانہ ہوتے تھے ، مسائل اور الجھنیں نزاکت خیال سے معرا ہوتی تھیں ۔ رفتہ رفتہ نثر حاوی ہوتی چلی گئی ، نظم کا حصہ کم ہو گیا ۔ معاشرتی اور ثقافتی مسائل ڈرامے کا موضوع بننے لگے ۔ تشخص ، کردار نگاری اور ماجرہ طرازی کا معیار بڑھ گیا ۔ ان کے آخری دور کے ڈرامے اس بات کا سراغ دیتے ہیں کہ اگر ڈرامے کی روایت ارتقا پزیر رہتی تو اردو ڈراما کہیں کا کہیں پہنچ چکا ہوتا ۔

افسوس ہے کہ سنیما کے ورود نے اور دوسرے اسباب نے جن کی تفصیل کا یہ موقع نہیں ، اسٹیج کے کھیل کو نامقبول بنا دیا ۔ کچھ ادبی ڈرامے ضرور لکھے گئے لیکن ان کا کھیلا جانا مقصود نہ تھا ۔ البتہ پروفیسر مجیب کا "انجام" شاید اسٹیج پر بھی ویسا ہی موثر ثابت ہو جیسا پڑھنے میں معلوم ہوتا ہے ۔ اشتیاق حسین قریشی نے زبان کی تراش خراش سے بالکل قطع نظر کر کے ڈرامے کو محض معاشرتی الجھنیں پیش کرنے کا اور ان کی نشان دہی کرنے کا ذریعہ بنا لیا ۔ ان کے تمام کھیل کھیلے جا سکتے ہیں اور برداشت بھی کیے جا سکتے ہیں ۔ لیکن ان کے ہاں مکالمے اس تیکھے پن ، نوک پلک اور بانک پن سے خالی ہیں جن کی وجہ سے[1] ڈراما دیکھنے والا وہی

---

۱ ۔ آسکر وائلڈ کا قول تھا کہ کھیل میں ایک فقرہ بھی چست

(باقی حاشیہ صفحہ ۵۳۹ پر)

ڈراما دیکھنے روز جاتے ہیں ۔

نور الٰہی محمد عمر نے بھی کچھ ڈراموں کے ترجمے کیے ، کچھ طبع زاد ڈرامے لکھے لیکن ڈراما اردو میں دراصل پنپا نہیں ۔ تاج کا کھیل 'انار کلی' ہر طرح سے کامیاب ہے ۔ مکالمے چست ، فضاء درست ، الجھن ٹھیک ٹھاک ، لیکن کسی کمپنی نے اس کھیل کو کھیلنے کی ہمت نہیں کی ، اب فلمایا جا رہا ہے ۔

جس طرح اردو ادب میں مختصر افسانے نے ناول کی اہمیت کم کر دی تھی ، یکانکی یا یک بابی کھیلوں[1] نے ڈراموں کی اہمیت کم کردی ۔ کچھ تو ریڈیو کے تقاضے ، کچھ تھیٹریکل کمپنیوں کی کمی ، کچھ اسٹیج کی سرپرستی کی طرف سے ارباب اقتدار کی بے پروائی رنگ لائی ۔ بہر حال ہوا یہ کہ یک بابی کھیل تو کثرت سے لکھے گئے لیکن ڈراموں کی طرف بہت کم لوگوں نے توجہ دی ۔ یہ کہنا غالباً غلط نہ ہو گا کہ اردو میں گنتی کے کھیل موجود ہیں ، البتہ یک بابی کافی ہیں اور اچھے بھی ہیں لیکن ان سے کیا ہوتا ہے ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۵۴۸)

کر دیا جائے یا ایک لطیفہ ہی مزے کا لکھ دیا جائے تو سمجھ لیجیے کہ ڈراما کامیاب ہو گیا ۔ لوگ جوق در جوق آئیں گے اور اسی ایک فقرے کی خاطر روز کھیل دیکھیں گے ۔

۱ ۔ یکانکی یا یکبابی کھیل سے مراد Cne act play ہے ۔

باب یازدهم

مرثیه

زین العابدین رثا کے ماتحت لکھتا ہے ''رثا ان اشعار کو کہتے ہیں جن میں مرے والوں کا ماتم کیا جائے ، دوستوں اور اقارب کی تعزیت کا ذکر ہو ۔ قوم کے قائدین یا فرماں رواؤں کے مرنے پر الم کا اظہار ہو یا پیشوایان دین اور آیمۂ اطہار خاص طور پر حضرت سیدالشہدا اور شہدائے کربلا کے مصائب کا ذکر ہو اور ان کے مناقب اور فضائل بیان کیے جائیں[1] ۔''

زین‌العابدین آگے چل کر مرثیے کی تین بنیادی قسمیں متعین کرتا ہے :

۱ ۔ رثائے تشریفاتی و رسمی : یہ وہ مرثیے ہیں جن میں اکابر قوم اور سلاطین کی موت کا ماتم کیا جاتا ہے ۔ فرخی کا مشہور مرثیہ جو محمود غزنوی کی موت پر لکھا گیا ہے اور جس کی ہیئت قصیدے کی ہے، اسی شق سے متعلق ہے ۔

۲ ۔ رثائے شخصی و خانوادگی : ان مرثیوں میں شعرا اپنے دوستوں ، اپنے خاندان کے افراد یا اپنے پیاروں کے مرنے پر اظہار تاسف کرتے ہیں اور تلقین صبر ۔

۳ ۔ رثائے مذہبی : یہ وہ مرثیے ہیں جن میں پیشوایان دین کی موت موضوع‌سخن بنتی، ہے خاص طور پر آئمہ اطہار، سیدالشہدا اور شہدائے کربلا کی وفات کا ذکر ان مرثیوں کا موضوع ہوتا ہے[2] ۔

دوسری قسم کے مرثیے بھی فارسی میں عام ملتے ہیں ۔ تیسری قسم کے مرثیے اس وقت وجود میں آئے جب شیعیت ایک منظم مسلک کے طور پر ایران اور دوسرے ممالک میں رائج ہوئی کہ شعرا نے مدح آئمۂ اطہار کے ساتھ

---

۱ ۔ شعر و ادب فارسی : زین‌العابدین موتمن ' کتاب خانہ ابن سینا ۔ چاپ خانہ تابش تہران لالہ زار ، صفحہ ۴۷ ۔

۲ ۔ کتاب مذکورہ صفحہ ، ۵۰ ۔

مصائب اہل بیت کا بھی ذکر کیا اور خاص طور پر سیدالشہدا اور ان کے رفیقوں کی شہادت کو موضوع سخن بنایا۔ صفویوں کے عہد میں جب شیعیت عموماً ایرانیوں کا مذہب قرار پائی تو محتشم کاشی نے اپنا مشہور ہفت بند لکھا جو ایران میں بہت مقبول ہوا۔

رثائے مذہبی کے فروغ کے ساتھ ساتھ عزاداری کے مراسم بھی فروغ پاتے رہے۔ عجیب بات ہے کہ اردو شاعری نے تقریباً ہر صنف سخن کے سلسلے میں فارسی سے استفادہ کیا لیکن مراسم عزا اور مرثیہ نگاری میں بر صغیر ہند و پاکستان کے لوگوں نے ایک بالکل نئے مسلک کی بنیاد رکھی جو نہ صرف ایرانی مسلک سے مختلف ہے بلکہ جس کی مثال دنیا میں کہیں نظر نہیں آتی۔

ادبی اصطلاح کے طور پر مرثیہ اس صنف شعر کو کہتے ہیں جس میں سیدالشہدا حضرت امام حسین یا ان کے رفیقوں کے سفرِ کربلا، مصائب، شجاعت اور شہادت کا بیان کیا جائے۔ اس ضمن میں کئی اور چیزیں بھی آجاتی ہے لیکن اصلاً اردو مرثیے کی بنیاد انھی باتوں پر قائم ہے۔

ظاہر ہے کہ مرثیے کی غایت یہ ہے کہ مرثیہ کہنے والا اپنے رنج والم کا اظہار کرکے اپنا دل ہلکا کر لے ورنہ غم کا بوجھ نفسیاتی طور پر اتنا گراں ہوتا ہے کہ اٹھائے نہیں اٹھتا۔ اب اگر مرثیوں کی نوعیت مذہبی ہو تو ظاہر ہے کہ سننے والے بھی آہ و بکا کے ذریعے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کریں گے۔ اس کے ساتھ یہ عنصر بھی شامل کر لیجیے کہ جس صنف سخن کو اصطلاحی طور پر مرثیہ کہتے ہیں وہ مسلمانوں کے ایک سواد اعظم کے مذہبی عقائد اور رجحانات کا ترجمان بھی ہے۔ شیعوں کا عقیدہ ہے کہ امام مظلوم یعنی سیدنا حسینؑ کی شہادت کے ذکر پر جو شخص رونے کا وہ ثواب کا مستحق ہوگا اور جو رلانے کا وہ بھی۔ مدح امام مظلوم اور ان کے رفقا کی تعریف شاعر کو بہت مقام بلند عطا کرتی ہے کہ رسول پاکؐ حضرت علیؑ اور جناب فاطمہ زہراؑ محافل عزا کے انعقاد کو پسند کرتے ہیں اور عام عقیدے کے مطابق ان میں شرکت کرتے ہیں۔

مغلیہ سلطنت کے زوال و انتشار کے زمانے میں جب دکن میں مقامی خانوادے قائم ہوئے (بہمنی ۷۴۸ھ-۹۳۳ھ، عادشاہی ۸۹۰ھ-۹۷۰ھ،

نظام شاہی ۸۹۶ھ - ۱۰۰۳ھ ، بریدشاہی ۸۹۷ھ - ۱۰۱۸ھ ، عادل شاہی ۸۹۵ھ - ۱۰۹۷ھ ، قطب شاہی ۹۱۸ھ - ۱۰۹۸ھ)[1] تو مختلف اسباب کی بنا پر جن میں کچھ فرماں رواؤں کے شیعی رجحانات بھی شامل ہیں ، مرثیہ گوئی پھولنی پھلنی شروع ہوئی ۔ فرماں رواؤں کے شیعی رجحانات سے قطع نظر یوں بھی شہادت امام مظلوم کا واقعہ ایسا موثر تھا اور اتنی بلند اخلاق اقدار کو محیط تھا کہ اسلام کی تبلیغ کی ایک صورت یہ بھی قرار پائی کہ اس واقعے کے خط و خال کو نمایاں کرکے دکھایا جائے ۔

شمالی ہندوستان میں مرثیہ گوئی دکنی روایات سے متاثر ہوئی ۔ کچھ شاعر شیعیت کی طرف مائل تھے ، کچھ واقعہ ایسا موثر تھا ۔ بہرحال شمالی ہندوستان میں باقاعدہ مرثیے کی داغ بیل پڑی ۔ اگرچہ اس کی اصطلاحی ہیئت کا تعین ابھی دور تھا ۔

جب اودھ میں انگریزوں کی سرپرستی میں نوابان اودھ کی حکومت قائم ہوئی جو مذہباً شیعہ تھے تو مرثیے کی اصطلاحی ہیئت بہ‌تدریج متعین ہونی شروع ہوئی ۔ نوابان اودھ کے زمانے میں متضاد قسم کی تخلیقات ادبی کو فروغ حاصل ہوا ۔ ایک طرف ریختی ہے کہ ہم جنس محبت کے کوائف بڑی بیباک اور شوخ زبان میں بیان کرنے پر مصر ہے ۔ دوسری طرف مختلف سبھائیں ہیں جن میں 'اندر سبھا' بہت مشہور ہے ۔ یہ وہ صنف ہے جس میں موسیقی اصل اصول ہے ، باقی تمام چیزیں فروعی ہیں ۔ تیسری طرف مرثیہ ہے کہ مناقب و مصائب سیدالشہدا اور ان کے رفقا کی شجاعت و شہادت پر مشتمل ہے ۔ دراصل ابھی تک کسی نے غور سے اودھ کی زندگی اور وہاں کی تخلیقات ادبی کے باہمی رشتے کا سراغ نہیں لگایا ۔ یہ بڑی دل چسپ بات ہے کہ نوابان اودھ کے زمانے میں ایک طرف تو الانچی اور زناخی کے کوائف شوخ اور تیکھی زبان میں بیان ہوں اور دوسری طرف محافل عزا ایسی سنجیدگی اور شائستگی سے منعقد ہوں کہ بے احترامی اور بے ادبی کی پرچھائیں بھی نہ پڑنے پائے ۔ بات یہ ہے کہ نوابان اودھ کو بہ تدریج اس بات کا شعور حاصل ہو گیا تھا کہ وہ شاہ کہلائیں تب بھی ان کی حیثیت شاہ شطرنج سے زیادہ نہیں اس لیے زندگی سے

---

۱ ۔ طبقات سلاطین اسلام ، عباس اقبال ۔

فرار کے مختلف راستے تلاش کرتے رہتے تھے ۔ ظاہر ہے کہ فرار کے ان راستوں میں جنسی بے اعتدالی کا عنصر خاصا دخیل ہوتا تھا ۔ ضمیر ملامت کرتا تھا تو ایسی اصناف سخن کی ترتیب کی جاتی تھی جو حصول ثواب دارین کی ضامن ہوں ۔ یہی بات نوابان اودھ کے زمانے کی تخلیقات ادبی کے تضاد کی لم ہے ۔ یہی اس حقیقت کی توجیہ ہے کہ امرا و وزرا سال بھر ڈیرے دار طوائفوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتے رہے لیکن محافل میں ضمیر کی صدائے گویا کو چپ کرانے کے لیے بڑے احترام سے بیٹھ کر مناقب و مصائب سیدالشہدا سنتے رہے ۔ انھیں اس بات پر پورا ایمان تھا کہ وہ کتنے ہی گناہ کیوں نہ کریں ، عزاداری سے سب کچھ دھل جائے گا ۔ تو مرثیہ نگاروں کی تربیت صرف ایک مذہبی میلان یا رجحان ہی کا نتیجہ نہیں بلکہ ضمیر کی آواز کا رد عمل بھی ہے ۔ بہرحال سلاطین ، امرا ، وزرا اور عوام نے مرثیہ نگاروں کی ایسی قدردانی کی کہ مرثیہ ایک علیحدہ صنف سخن کی حیثیت سے اپنی روایات کو لیے ہوئے لکھنؤ میں متحجر ہو گیا ۔

انیس ، دبیر اور ان کے معاصر مرثیہ نگاروں کے کلام کا مطالعہ کرنے سے ہی اس صنف سخن کے انتقاد کے پیمانے مستخرج کیے جا سکتے ہیں کیوں کہ یہ صنف اردو سے خاص ہے اور اصطلاحی معنی میں مرثیہ اور کسی زبان میں نہیں کہا گیا ۔

۱ ۔ جہاں تک مرثیہ نگاری کی غایت کا تعلق ہے ، خود مرثیہ نگاروں نے متعدد بار اس کی توضیح کردی ہے کہ سامعین کو رلانا ، ان کے قلب کو اس طرح گداز کرنا کہ آہ و بکا کی کیفیت پیدا ہو جائے ، مرثیہ نگار کا منصب ہے ۔

۲ ۔ اس مقصد کے حصول کے لیے مرثیہ نگار اپنے مسلک شعری کو بالعموم قبولیت عامہ کے تابع رکھتا ہے ۔ لکھنؤ کی زندگی میں جہاں ایک خاص قسم کی نفاست ، نوک پلک اور تیکھا پن ہے وہاں ایک خاص قسم کا تکلف اور تصنع بھی ہے ۔ مرثیے کے مطالعے سے معلوم ہوگا کہ تمام اچھے مرثیوں میں صنائع بدائع لفظی و معنوی کا تکلف اور تصنع بھی موجود ہے لیکن زبان اور محاورے کی وہ نوک پلک اور بول چال کا وہ تیکھا پن بھی پایا جاتا ہے جو لکھنؤی معاشرت کی ایک صفت خاص ہے ۔

۳ ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سیدالشہدا عرب تھے اور تاریخی دیانت اس بات کا تقاضا کرتی تھی کہ ان کی زندگی کے وہی جوہر دکھائے جائیں جن کی بنیاد عربی ثقافت پر استوار ہے ، لیکن مرثیہ نگار طبعاً ایسا نہ کر سکتے تھے کہ عربی معاشرت کی تصویریں لکھنؤ کے پڑھنے والوں کو اجنبی معلوم ہوتیں اس لیے مرثیوں میں جو معاشرت اور ثقافت جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے وہ اصلاً لکھنوی ہے ۔ اگرچہ افراد داستان کے بعض خصائص ایسے بھی ہیں جو تمام بڑے آدمیوں میں مشترک ہوتے ہیں ؛ مثلاً حوصلہ ، عزم ، استقلال ۔

۴ ۔ مرثیے کی غایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے مرثیہ نگاروں نے بہت سی ضعیف روایتیں مرثیوں میں داخل کردیں ۔ یہ روایتیں آہ و بکا کی فضا پیدا کرنے میں ممدو معاون ہوتی ہیں اور اس لیے مرثیہ نگار کے لیے منجملہ سامان تخلیق ہیں ۔

۵ ۔ مناقب و مصائب سیدالشہدا کے بیان میں ہر قسم کا مبالغہ ، اغراق اور غلو جائز ہے ۔ اس اصل اصول نے واقعہ نگاری اور منظر نگاری کو بھی متاثر کیا ۔

یہ تو تھا مرثیہ نگار کے نقطۂ نظر سے اس صنف ادب کا جائزہ ۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ واقعتاً اس صنف میں کون سی دوسری اصناف کے سررشتے الجھے ہوئے ہیں ۔

(۱) غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ مرثیے میں مثنوی کا سا رنگ بھی ہے کہ ایک مسلسل داستان ملتی ہے جس کی کڑیاں منطقی ربط کے ساتھ ایک دوسرے سے پیوست ہوتی چلی جاتی ہیں ۔ مثنوی میں جو ربط اور تسلسل پایا جاتا ہے ، مرثیے میں بھی اس کی موجودگی ضروری ہے کہ اس کے بغیر داستان کی چولیں ٹھیک نہیں بیٹھتیں ۔

(۲) جس طرح مثنوی میں مختلف کردار ہوتے ہیں ، مرثیے میں بھی مختلف کردار ہیں ۔ اکثر ٹائپ ہیں ، یعنی رفتار زمان کا ان پر کوئی اثر نہیں ہوتا ۔ وہ ایک شاندار المیہ کے افراد ہیں ۔ خیر کے نمائندے ہیں اور شر سے بر سر پیکار ہیں ۔ یہ اوصاف ان میں مشترک ہیں ۔ اس کے علاوہ ان کی ذاتی خصوصیات ہیں جو انھیں ایک دوسرے سے متمیز کرتی ہیں ؛ مثلاً امام حسین علیہ‌السلام کا علم و فضل اور حلم و بردباری ، حضرت عباس کا جلال اور ان کی

شان عتاب ، حضرت شہر بانو کا عدیم المثال صبر ۔ حضرت زینب کی اپنے بھائی سے بے نظیر محبت ۔ مرثیہ نگار کا فرض ہے کہ وہ ان تمام کرداروں کو اپنے نظام نسبتی میں رکھ کر ایک جماعت کے افراد کی حیثیت سے ان کے مشترکہ اوصاف بھی گنوائے اور ان کی خصوصیت کی بھی توضیح کرے ۔

(۳) مرثیے میں صرف مثنوی کا سا ربط ، تسلسل اور کردار نگاری ہی نہیں پائی جاتی بلکہ اس میں ڈرامائی رزم و پیکار کے تمام عناصر موجود ہوتے ہیں ۔ ڈرامے کی ماجرہ طرازی کا نقشہ ذرا ذہن میں رکھیے تو معلوم ہوگا کہ مرثیے میں ڈراما کس طرح وجود میں آتا ہے ۔ تعارف کے طور پر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یزید امام حسین سے بیعت لینا چاہتا ہے در آں حالیکہ فاسق و فاجر ہے ۔ امام حسین کا انکار ڈرامے کا واقعۂ ابتدائی یا Initial Incident ہے ، اس کے بعد رزم و پیکار کے عناصر بڑی تیزی سے ایک دوسرے سے نبرد آزما ہوتے ہیں ۔ امام حسین کے رفقا انہیں سمجھاتے ہیں ، کوفے والے انہیں دعوت دیتے ہیں کہ وہ یزید کے خلاف جہاد کریں ۔ یزید کو ہرچہ لگتا ہے تو امام کو روکنے کے لیے ایک فوج جرار روانہ کرتا ہے ۔ یہ تمام واقعات و کوائف رزم و پیکار کے ارتقا سے تعلق رکھتے ہیں ۔ آخر امام پر پانی بند کر دیا جاتا ہے اور انہیں مجبور کیا جاتا ہے کہ وہ یزید کی بیعت کریں ۔ وہ یہ جانتے ہوئے بھی کہ انکار ان کی اور ان کے رفقا کی موت پر منتج ہوگا ، انکار کرتے ہیں ۔ یہ پیکار کا نقطۂ عروج ہے ۔ اب خیر و شر کے نمائندے نبرد آزما ہوتے ہیں ۔ بظاہر شر کو فتح ہوتی ہے ، امام حسین شہید ہوتے ہیں ، عورتیں اور بچے اسیر کر لیے جاتے ہیں اور انہیں یزید کے دربار میں پہنچایا جاتا ہے ۔ واقعات کا یہ حصہ نقطۂ عروج کے بعد کش مکش کے حل سے تعلق رکھتا ہے ۔ امام حسین کی شہادت کے بعد پیکار ختم ہو جاتی ہے ، نبرد آزمائی کی ضرورت نہیں رہتی ۔ اب واقعات کے سر رشتے سمٹتے جاتے ہیں ۔ اہل بیت کا قافلہ شام سے واپس آتا ہے ، کربلا پہنچ کر ماتم کرتا ہے اور آخر مدینے پہنچ کر دیار نبی میں کچھ سکون پاتا ہے ۔ یہ ڈرامے کا انجام ہے ۔

بنیادی کوائف اور واقعات سے قطع نظر کئی ضمنی قصے اور واقعے بھی داستان سے مربوط ہیں ۔ مثلاً حر کا ورود اور آخر اس کی امام حسین کے رفقا

میں شرکت ۔ یہ واقعہ بڑا معنی خیز ہے اور اس میں بڑی ڈرامائی صلاحیتیں مخفی ہیں ۔

داستان بیان کرنے میں مرثیہ نگار اپنی قوت بیان کا ثبوت دیتا ہے ، رزم و پیکار کی تصویر کشی میں اپنی ڈرامائی صلاحیتوں کا اثبات کرتا ہے ، کرداروں کے تشخص کے ذریعے اپنے مشاھدے کی بصیرت کا ثبوت مہیا کرتا ہے اور مختلف موقعوں پر افراد قصہ کے جذبات کا تجزیہ نہایت خوبی سے کرتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ صرف عکاس ھی نہیں ، فطرت انسانی کا نباض بھی ہے ۔

۵ ۔ فطرت انسانی کی نباضی کے سلسلے میں مرثیہ نگار اپنا کمال یوں دکھاتا ہے کہ دقیق سے دقیق اور لطیف سے لطیف واردات کی تصویریں کھینچتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے تمام انسانی جذبات کی دلالتوں کا اسے علم ہے ۔ پھر وہ اپنے جذبوں پر لیبل نہیں لگاتا ، وہ جذبوں کا ابلاغ و اظہار کرتا ہے اور ایسی خوبی سے کرتا ہے کہ مربوط تاثرات کی جھلک بھی ہم نہ صرف دیکھ سکتے ہیں بلکہ ان کی تمام پیچیدگیوں سے بھی آگاہ ہوتے ہیں ۔

٦ ۔ داستان بیان کرنے کے ضمن میں مرثیہ نگار کو فطرت کے خارجی مناظر سے اکثر سابقہ پڑتا ہے ۔ کبھی مناظر فطری کسی واقعے کا چوکھٹا بن جاتے ہیں اور ہم کرداروں کو مختلف موسموں میں اور زمانوں میں زندگی بسر کرتے ہوئے دیکھتے ہیں ۔ کبھی فطرت کے مناظر یونہی مرثیہ نگار کا دامن دل کھینچتے ہیں ۔ مہکی ہوئی ہوائیں اس کی طبیعت کو گدگداتی ہیں ، بولتے ہوئے طیور اسے نغمہ سرائی پر اکساتے ہیں ، موج رنگ اس کے دل میں مربوط رنگوں کے کئی سلسلے پیدا کرتی ہے ۔ ایسی صورتوں میں مرثیہ نگار کی روح گویا فطرت میں رس بس جاتی ہے یا فطرت اس کی روح میں رس بس جاتی ہے اور وہ ایسے شعر کہتا ہے جنھیں سن کر ہم اپنے پانچوں حواس سے کام لیتے ہیں ۔ ہوا کی سرسراہٹ سنتے ہیں ، پھولوں کے رنگ دیکھتے ہیں ، خوشبو کی موج ہمارے مشام جان تک پہنچتی ہے ، سبزے کے مخملی فرش کو ہم مس کرتے ہیں اور کبھی تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے پھولوں کے ساتھ کہیں پھل بھی لگتے ہیں اور ہم انہیں چکھتے ہیں ۔ مختصر یہ کہ مرثیہ نگار ہمارے خیال کو تمام مرحلوں سے گذار کر فطرت کی تمام

رعنائیاں دکھاتا ہے ۔

۷ ۔ مرثیہ نگار بہت سے علوم و فنون میں متخصص کا رتبہ رکھتا ہے ورنہ ظاہر ہے کہ نہ وہ لڑائی کا اچھا نقشہ کھینچ سکے گا اور نہ کرداروں کے منہ سے معقول باتیں کہلوا سکے گا ، نہ انسانوں کے سوا باقی جانداروں کی زندہ تصویریں ہمیں دکھا سکے گا ۔ اچھے مرثیہ نگاروں کے ہاں ہمیں نہ صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ فنون جنگ کا کیا عالم ہے بلکہ ہماری معلومات میں بھی حیرت انگیز اضافہ ہوتا ہے ۔ ہم عالی نسب ، چست و چالاک اور باوفا گھوڑوں کو پہچانتے ہیں ، ہم مختلف ہتھیاروں کے استعمال کی نزاکتوں سے واقف ہوتے ہیں ، ہم نبرد آزماؤں کے رجز کی نوعیت سے متاثر ہوتے ہیں ۔ مختصر یہ کہ داخلی و خارجی مطالب و معانی کی شاید ہی کوئی شق ایسی ہو جو مرثیہ نگار کے دائرۂ تخلیق سے باہر رہ جائے ۔

جو اصول اوپر بیان کیے گئے ہیں ، ان پر انیس اور مونس کے مرثیے کم و بیش پورے اترتے ہیں ۔ ان کے خانوادے کے دوسرے مرثیہ نگار بھی ان اصولوں کو مدنظر رکھتے ہیں ۔ دبیر اور اس کے دبستان کے مرثیہ نگار واقعہ نگاری میں انیس سے کم رتبہ ہیں ، البتہ دبیر بین بہت اچھا لکھتا ہے ، انسانی جذبات کا تجزیہ نہایت اچھا کرتا ہے اور یہ شبلی کی سراسر نا انصافی ہے کہ اس نے انیس کے اچھے اشعار کے مقابلے میں دبیر کے کم رتبہ اشعار پیش کیے ۔

محمد احسن فاروقی نے اپنے مضمون ''مرثیہ نگاری اور انیس'' میں دعویٰ کیا ہے کہ انیس اصلاً مصور ہے ، تصویر کش ہے ، طرز ادا میں نیچرل ہے ، سہل ممتنع ہے ، لیکن یہ خصوصیات تو اور شعرا میں بھی پائی جاتی ہیں ۔ انیس کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہر صنف سخن کے مغز سے فائدہ اٹھا کر مرثیے کو ایک ایسی چیز بنا دیا جس میں مثنوی ، قصیدہ ، غزل ، ڈراما ، داستان سب ہی چیزوں کا رنگ جھلکتا ہے اور اس کے باوجود اس صنف سخن کی انفرادیت قائم رہتی ہے ۔

راقم السطور نے جو مرثیے کا ذکر سب سے آخر میں کیا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ پڑھنے والے ادب کی تمام اصناف سے آگاہ ہو جائیں تو

مرثیے کی بات سنیں کہ مرثیہ اردو میں تمام اصناف ادب کی خوبیوں کا جامع ہے۔

ظاہر ہے کہ وہ فضا جو مرثیے کی خاص فضا تھی، مٹ گئی۔ وہ ماحول نہ رہا جس میں مرثیہ پنپتا تھا، وہ محرکات و عوامل نہ رہے جو مرثیے کو برابر ارتقا کی منزلیں طے کروا رہے تھے۔ ان حالات میں گماں گذرتا ہے کہ مرثیہ میر انیس، دبیر اور ان کے خانوادوں کے افراد کے ساتھ ختم ہو گیا۔

آخر میں میر انیس کے ایک مرثیے کے کچھ بند سن لیجیے:

صبح طلوع ہو رہی ہے:

وہ صبح اور وہ چھاؤں ستاروں کی اور وہ نور
دیکھے تو غش کرے ارنی گوے اوج طور
پیدا گلوں سے قدرت اللہ کا ظہور
وہ جا بجا درختوں پہ تسبیح خوان طیور
گلشن خجل تھے وادی مینو اساس سے
جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک
شرمائے جس سے اطلس زنگاریٔ فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہر یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

وہ نور اور وہ دشت سہانا سا وہ فضا
دراج و کبک و تیہو و طاؤس کی صدا
وہ جوش گل و نالۂ مرغان خوش نوا
سردی جگر کو بخشتی تھی صبح کی ہوا

پھولوں کے سبز سبز شجر سرخ پوش تھے[1]
تھامے یہی نخل کے سبد گل فروش تھے

۱ - مرثیے پر (پروفیسر شبلی کا موازنہ اور پروفیسر فاروق کے مضامین ، نکار کا اصناف سخن نمبر ، المیزان ، حیات دبیر ، حیات انیس ، امیر احمد علوی کی تصنیفات سے) بہت مواد ملتا ہے اس لیے مثالوں سے بہ خوف طوالت گریز کیا گیا ہے ۔ دکنی مرثیوں کے متعلق بھی بہت تحقیقی کام ہو چکا ہے ۔

اشاریہ

اشخاص - مقامات - کتب

آ

الف

ت

ٹ

ث

ج

چ

ح

خ

د

ش

ض

ط

ظ

ع

غ

ک

ی

موضوعات و اصطلاحات

ا

الف

ٹ

ث

ج

چ

ح

خ

د

ڈ

ذ

ر

ز

ژ

س